



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Promessa del Dorico Case, archetipi e analogie fra Oriente e Occidente

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Promessa del Dorico Case, archetipi e analogie fra Oriente e Occidente / Volpe, Andrea Innocenzo. - STAMPA. - (2017), pp. 9-119.

Availability:

This version is available at: 2158/1078701 since: 2017-04-01T00:37:59Z

Publisher:

DIDAPRESS

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

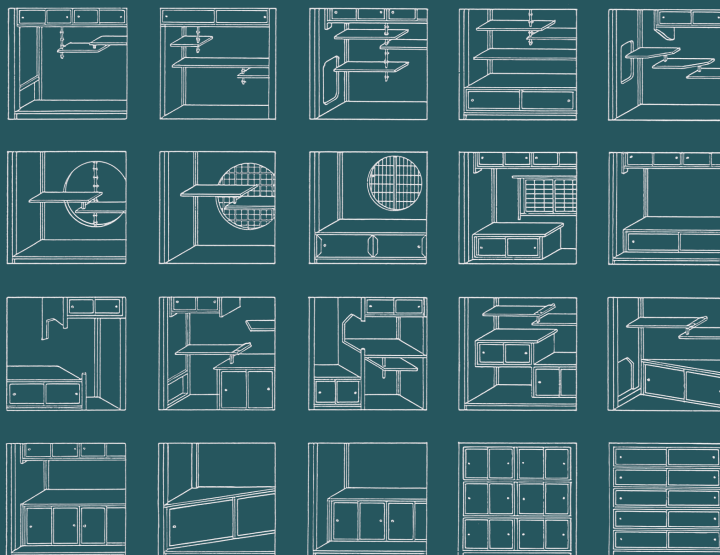
(Article begins on next page)

ANDREA INNOCENZO VOLPE

Promessa del dorico

*Case, archetipi e analogie fra
Oriente e Occidente*

R





La serie di pubblicazioni scientifiche **Ricerche | architettura, design, territorio** ha l'obiettivo di diffondere i risultati delle ricerche e dei progetti realizzati dal Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze in ambito nazionale e internazionale.

Ogni volume è soggetto ad una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata al Comitato Scientifico Editoriale del Dipartimento di Architettura. Tutte le pubblicazioni sono inoltre *open access* sul Web, per favorire non solo la diffusione ma anche una valutazione aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze promuove e sostiene questa collana per offrire un contributo alla ricerca internazionale sul progetto sia sul piano teorico-critico che operativo.

The Research | architecture, design, and territory series of scientific publications has the purpose of disseminating the results of national and international research and project carried out by the Department of Architecture of the University of Florence (DIDA).

The volumes are subject to a qualitative process of acceptance and evaluation based on peer review, which is entrusted to the Scientific Publications Committee of the Department of Architecture (DIDA). Furthermore, all publications are available on an open-access basis on the Internet, which not only favors their diffusion, but also fosters an effective evaluation from the entire international scientific community.

The Department of Architecture of the University of Florence promotes and supports this series in order to offer a useful contribution to international research on architectural design, both at the theoretico-critical and operative levels.



Coordinatore | *Scientific coordinator*

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | *Editorial board*

Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Marta Berni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Stefano Bertocci** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Antonio Borri** | Università di Perugia, Italy; **Molly Bourne** | Syracuse University, USA; **Andrea Campioli** | Politecnico di Milano, Italy; **Miquel Casals Casanova** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Marguerite Crawford** | University of California at Berkeley, USA; **Rosa De Marco** | ENSA Paris-La Villette, France; **Fabrizio Gai** | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; **Javier Gallego Roja** | Universidad de Granada, Spain; **Giulio Giovannoni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Robert Levy** | Ben-Gurion University of the Negev, Israel; **Fabio Lucchesi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Pietro Matracchi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Saverio Mecca** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Camilla Mileto** | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; **Bernhard Mueller** | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; **Libby Porter** | Monash University in Melbourne, Australia; **Rosa Povedano Ferré** | Universitat de Barcelona, Spain; **Pablo Rodriguez-Navarro** | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; **Luisa Rovero** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **José-Carlos Salcedo Hernández** | Universidad de Extremadura, Spain; **Marco Tanganelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Maria Chiara Torricelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Ulisse Tramonti** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Andrea Vallicelli** | Università di Pescara, Italy; **Corinna Vasič** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Joan Lluís Zamora i Mestre** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Mariella Zoppi** | Università degli Studi di Firenze, Italy

ANDREA INNOCENZO VOLPE

Promessa del dorico

*Case, archetipi e analogie fra
Oriente e Occidente*





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Un grande ringraziamento va

ai Professori Ajisaka Toru, Anna Barbara, Maria Grazia Eccheli, Kikata Junne, Masudome Makiko, Saiga Yuji, Sagiya Ikuko, Tsumura Yasunori, Paolo Zermani e agli amici Arita Mitsuhiro & Naoko-san, Rachaporn Choochuey, Emoto Hiroshi, Barbara Ghella, Gioia Guerzoni, Luca Poncellini, Kobata Yoshie e Keichiro, Kobayashi Bungo, Miyata Aya, Okada Nahomi, Onishi Katsunori, Otsuka Akihiro, Maria Giovanna Romano, Sato Satoshi, Takagi Maito, Yokoyama Meiko, Muramatsu Kaoru, all'Ambasciatore Kimura e sua moglie Kazuko-san, a Stefano Mirti che in anni lontani mi ospitò a Tōkyō, sia a Komagome che nel Tadao Ando Lab della Tōkyō University e soprattutto all'architetto Sakasegawa Yoichi, alla sua famiglia, a tutta Sanyo House Corporation L.t.d., Kagoshima. Fondamentale poi è stato il supporto di Editoriale Domus, dell'Edo Tōkyō Open Air Architecture Museum, Koganei, Tōkyō, dell'Open-Air Museum of Old Japanese Farmhouses, Ōsaka, dello Studio Maekawa Associates Architects & Engineers, Tōkyō, della Michizō Tachihara Society, di Wasmuth-Verlag, Tübingen, del Japan National Trust, di Embutsu Sumiko e ovviamente della mia famiglia.

Note fonetiche per i nomi giapponesi:

ch è un'affricata come l'italiano "cera"

g è una velare come l'italiano "gabbia"

h va sempre pronunciata aspirata

j è un'affricata; ad es. "*Jāmān*" si pronuncia 'giomon'

s è sorda come l'italiano "*sale*"

sh è fricativa come nell'italiano "*sc*" di "*scivolo*"

u in "*tsu*" o in "*su*" è molto spesso sorda o assordita

w va pronunciata come una "*u*" breve

y è consonantica e si pronuncia come l'italiano "*i*" di "*ieri*"

z è dolce come l'italiano "*viso*"

ā ō ū il segno lungo sulle vocali indica l'allungamento del suono non il loro raddoppio

in *copertina*

Particolare da 'Settanta variazioni di *Tana* (o *Tokowaki*)', Das Japanische Wohnhaus di Yoshida Tetsurō

© Ernst Wasmuth Verlag, 1935

progetto grafico

Laboratorio

Comunicazione

Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri

Giacomo Dallatorre



© 2017

DIDAPRESS

Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Firenze

via della Mattonaia, 14 Firenze 50121

ISBN 9788896080801

Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni Arcoset

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



INDICE

Premessa	9
L'interstizio del dissimile	13
Il giardino dei frammenti poetici	21
Elogio dell'equidistanza	41
Case come intersezioni	59
Appendice	111

COMME DE LONGS
ÉCHOS QUI DE LOIN
SE CONFONDENT/

DANS UNE
TÉNÉBREUSE ET
PROFONDE UNITÉ/

VASTE COMME LA
NUIT ET COMME LA
CLARTÉ/

LES PARFUMS, LES
COULEURS ET LES
SONS SE RÉPONDENT

(Charles Baudelaire, *Correspondances*)





Luciano Matus
De tiempo luz,
de luz tiempo
installazione
presso Real
Academia
de España
en Roma,
giugno 2015

*Ho annotato in questo libro fenditure e varchi via via aperti verso i possibili,
non ho fatto caso alle limitatezze ecclesiali o politiche
che ancora pesino su chi li ha saputi come che sia aprire o spianare
sono stato ai risultati di fatto ottenuti.*

(Elémire Zolla, *Uscite dal Mondo*)

C'è un momento preciso che forse descrive al meglio il senso e la genesi di queste pagine. È giugno di due anni fa, a Roma. Nel cortile dell'Accademia di Spagna si attende il momento della presentazione dell'ultima installazione dell'architetto messicano Luciano Matus. Il Tempietto del Bramante rifulge di un bianco lucente nonostante l'avvicinarsi del crepuscolo. Le porte della cella sono ancora chiuse e c'è un senso di irreale sospensione del tempo. Non c'è vento né una nuvola nel cielo del Gianicolo. Condizioni ideali dunque. Ecco, le porte cominciano ad aprirsi e dall'interno della cella si comincia ad intravedere un bagliore leggero. Il momento è dunque giunto e finalmente nella tiepida sera romana si scorre, con una normalità straniante, l'indicibile; come se l'architettura del Bramante non fosse di per sé stupefacente, così estrema, ad un tempo minuscola e smisurata. Una pallida sfera fluttua all'interno del sacello, magicamente, enigmaticamente. È sospesa sulla grata della cripta, davanti all'altare del Santo, ma non è fissata, appesa, legata. No, essa ondeggia libera come una mobile apparizione lunare che sfugge alla gravità. Nessuno parla, nessuno ne ha il coraggio o voglia. La forza e la poesia di quell'immagine è tale che solo ci si può muovere in silenzio per avvicinarsi a scoprire il trucco; perché un trucco ci deve pur essere e come nel migliore degli spettacoli non si vede, non si percepisce, è celato. Con la progressiva intrusione dei presenti all'interno della cella il piccolo globo luminoso dapprima sembra sfuggire alla sua regola, cominciando a lasciare l'assialità che stabilisce con l'oculo della cripta e col centro della cupola. Ma poi inevitabilmente esso ritorna al suo posto. Permane, oscillando.

Il senso di questo libro forse è riassunto in questa immagine. La nostra disciplina è difesa dalla barbarie dal suo insieme di codici e dalla sua storia, dalla sua solida architettura, dalle sue colonne doriche, dalla memoria di un'architettura romana; ad un tempo Pantheon, Tempio di Vesta e di Ercole Vincitore, Martyria e Mausoleo di Santa Costanza. È difesa dalla sua forza concettuale di essere modello, con tutta l'ambigua duplicità etimologica del termine.

Noi possiamo solo muoverci al suo interno, protetti e costretti dall'esiguità dello spazio di manovra, eppure liberi, come quella piccola sfera luminosa che oscilla e permane senza contraddizione alcuna. La nostra tradizione ci avvolge permettendoci la libertà di essere contemporanei: ovvero di appartenere sincronicamente al nostro tempo e a un Tempo più vasto che misura le nostre scelte e con cui noi misuriamo il nostro lavoro.

La possibilità di comporre si manifesta dunque sotto il cielo stellato di quella cupola e ci è di grande consolazione sapere che quella magica sfera luminosa abbia la leggerezza e l'umiltà di un palloncino, illuminato da un led da pochi euro, sospeso dal soffio di un semplice ventilatore. Si può far tanto con molto poco, e si può fare bene; ponendosi nei confronti di un luogo in un modo ragionevolmente appropriato, perché educati dalla nostra storia e dalla coscienza della nostra identità all'ascolto di quel luogo. Consapevoli della possibilità di una sua potenziale trasfigurazione grazie ai pochi segni di cui si compone il progetto e alla forza dell'analogia.

E di analogia come sostanza prima della composizione architettonica parlano immodestamente queste pagine, che muovendo dalla descrizione dell'opera di una scrittrice belga oramai quasi dimenticata, ne 'usano' i modi per rileggere alcuni luoghi lontani, per congetturare di un impossibile incontro fra Mies e l'architettura giapponese nella Berlino degli anni Trenta, per interpretare infine alcune case visitate in Giappone alla stregua di intersezioni fra geografie opposte. Fenditure da cui intravedere l'epifania di una segrete e immutabile unità di temi, di archetipi, di soluzioni.

Illustrandovi quel che rimane del culto magico del serpente ho potuto stasera mostrare, purtroppo solo di sfuggita, quella condizione primordiale che la civiltà moderna si sforza di raffinare, eliminare e sostituire con altro¹.

I 'Greci' della prateria americana di Aby Warburg ovviamente non abitano in Giappone, paese che il destino ci ha portato spesso a visitare, ma similmente anche laggiù vi si ritrova la forza di una medesima condizione remota. Ben nascosta dietro il cliché del culto per la tecnologia e per il futuro, vanto di quel Paese. Visibile nonostante le banalità dal

¹ Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998, p. 65.

facile coro “*intonato a cappella da professori di Zen diplomati in economia aziendale*”². Una condizione primordiale che si rivela seguendo ancora una volta le orme di illustri predecessori in visita a quel noto, ligneo, Partenone che ancora sa commuovere con la forza poetica della sua *semplicità secondaria*. Così Fosco Maraini descrive Katsura:

non è la semplicità primaria di colui che vuole tornare all'inizio indietreggiando, ma la semplicità secondaria di chi ha percorso tutta la circonferenza del complicato, del ricco, dello sfarzoso, dello splendido e vuole riavvicinarsi al punto di partenza, sfrondando, purificando, enucleando l'ultimo segreto delle cose.

Un pilastro di legno poggia su una base formata da una pietra. Ogni distanza scompare e nell'immagine della nascita dell'ordine architettonico che si rivela di fronte ai nostri occhi mondi diversi fra loro si fondono, in una fragile immagine di complementare unità.

² “La fregola orientalista che invade oggi l'Occidente è certo più ripugnante di quanto sia mai stato il vento che anni addietro soffiava in direzione opposta e spazzava l'Oriente. Il colonialismo imperialista occidentale fu infatti, con tutta la sua brutalità, portatore di una mesta grandezza, di un'ottusa ma poderosa consapevolezza del suo doloroso destino”, in Ugo Rosa, Hojoki. *Existenzminimum, sull'abitare al tramonto*, in «Casabella», n. 676, marzo 2000, p. 76.





Aldo Rossi
Hotel
Il Palazzo,
Fukuoka,
1989

*Unico e comune il mondo per coloro che son desti,
mentre nel sonno ciascuno si rinchiude in un
mondo suo proprio particolare*
Eraclito, frammento 89 DK

C'è un piccolo libro di Suzanne Lilar, scritto in forma di diario, che sedusse in un primo momento André Breton e successivamente Jacques Gracq. Se il primo volle incontrare l'autrice per esprimere personalmente tutta la sua ammirazione, il secondo ne curò nel 1979 l'edizione per Grasset, scrivendone la prefazione per meglio sostenere la ristampa del *Journal de l'analogue*¹. Pubblicato nel 1954 e presto divenuto oggetto di culto per aspiranti poeti, reduci surrealisti o appassionati lettori di questa cronaca della particolare ossessione o, per meglio dire, abilità dell'autrice di scorgere nello scorrere quantitativo di *Chronos*, il balenare qualitativo di *Kairos*. Ovvero del momento in cui l'apparenza particolare di un oggetto, di un'opera, di un manufatto raggiunge, per mezzo di un procedimento poetico analogico, uno status di esemplarità propria del tipo rappresentativo di quell'oggetto, di quell'opera, di quel manufatto.

Quanto alla casetta, la sua freschezza, la sua sorprendente sobrietà, la simmetria delle sue due file di finestre ornate di pelargoni, che le davano l'aspetto di un giocattolo nuovo, la destinavano meno ad essere abitata che a rappresentare 'la' casa, così come abbiamo imparato, così come sappiamo che 'deve' essere e quale è stata indefinitamente raffigurata. E persino il suo isolamento ai piedi di un'immensa montagna venne a rinforzare questa impressione, mettendomi sotto gli occhi come un'illustrazione del suo ruolo di 'fragile riparo dell'uomo contro l'onnipotenza della natura'; un ruolo così convenzionale che parole convenzionali vengono spontaneamente alla penna per descriverlo. Così scoprivo nelle forme più trite, agli antipodi dell'insolito, una specie di poesia dell'esemplarità. E forse anticipo chiamando poesia il leggero moto di sorpresa e di

¹ Suzanne Lilar, *Diario dell'analogue*, Panozzo Editore, Rimini, 1991 (ed. orig. Éditions Julliard, Paris, 1954).

scoperta che avevo avuto vedendo quel cane e quella casa sfuggire di colpo all'esiguità del loro destino per accedere alla dignità del tipo. Confesso che la scelta di questa parola fu allora più spontanea che meditata. Ma, in seguito, mai ne avrei saputo trovare un'altra per questi piaceri di disinganno che mi restituivano un mondo lucidato a nuovo².

La duplicità delle forme: ad un tempo singolari perché radicate nella realtà, generate da una particolare realtà; dall'altro lato, in nome di questa identità estrema col reale, caricate in nuce della potenzialità di consentire l'accesso ad stato superiore più vasto, generale, metafisico.

Il diario è la cronaca di questa scoperta, illuminata dalla consapevolezza che tale procedimento si debba esprimere come un fatto poetico autonomo, insito nel processo di disvelamento di dimensioni più profonde che legano fenomeni diversi, per così dire *Au-delà de l'apparence*³.

Le rivelazioni, le illuminazioni, le metamorfosi di fenomeni particolari in fatti generali, avvengono per Lilar non solo mediante l'isolamento dell'oggetto da un contesto specifico; anche nella visione di suites di oggetti, manufatti e, ovviamente, architetture può irrompere all'improvviso la rivelazione dell'analogia.

L'isolamento non è il solo procedimento — il solo caso — che aiuti la conversione dell'oggetto in tipo. Avevo misurato l'efficacia di quelle composizioni-sostegno che dovevo ritrovare ben presto, non più ingenue o fortuite, ma sapienti, sottili, astute, spinte fino alla messa in scena, in quelle case di Amsterdam, di Delft, dell'Aja o di Leida delle quali la fantasia degli architetti ha fatto nello stesso tempo rappresentazioni della casa. Si dice volentieri che hanno l'aspetto di giocattoli o di scenari, ed è precisamente ciò che sono. La casa olandese fa da comparsa. Trasparente come un acquario, scopre i suoi mobili ed i suoi rami un po' troppo lucidati nella cornice candida delle tendine aperte. Spesso vi si accede per mezzo di gradini, come all'altare o al teatro. L'importanza eccessiva concessa alla pittura delle facciate, le loro sorprendenti opposizioni di bianco e di nero tradiscono la ricerca dell'effetto teatrale; una ricerca talvolta spinta all'estremo come testimonia un'antica e nobile dimora di Amsterdam in cui le tendine di pizzo sono state maliziosamente disegnate — l'illusione è perfetta — sul vetro. Con la loro ostentazione di conforto e sicurezza [...] esse mi apparivano come un calco dell'immagine della casa quale deve emergere dalla nostalgia di marinai rotti a tutte le avventure e tanto più avidi di godere, fra due spedizioni, del gioco della sicurezza borghese, senza tuttavia prenderlo sul serio⁴.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Così si intitola il documentario girato nel 1979 da Jean-Marie Mersch & Joseph Benedek per la stazione televisiva belga R.T.B.F. dedicato all'opera di Suzanne Lilar.

⁴ Lilar, op. cit., pp. 5-6.

In questa narrazione che illustra la progressiva conquista della consapevolezza che “*vita e poesia sono unite e distinte. Ecco il primo paradosso che scopre l’analogista*”⁵, Lilar attraversa territori già esplorati da Breton, Benjamin, Rimbaud e Beaudelaire. Ma le cortecce delle foreste di simboli di queste *correspondances*, che lanciano sguardi familiari a colui che ne attraversa le oscure profondità, sono incise dall’autrice con una pervicacia inaspettata. Ne scaturisce la linfa stessa del processo generativo del fatto poetico; il diario diviene dunque un’affabulazione, ad un tempo lucida ed allucinata, declinata su una concatenazione di deduzioni che fanno di questo testo una sorta di manuale di costruzione architettonica della visione poetica.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*⁶.

Il Tempio della Natura cela dunque un’unità segreta e profonda che brilla solo per chi ne sa cogliere la fitta trama di legami e connessioni. Anche forzando i campi disciplinari specifici⁷ in nome di questa ricerca di verità e redenzione che “attraverso il prisma della metamorfosi, [...] consentiva all’universale”⁸.

L’analogia è dunque qui intesa come un modo gnoseologico, un modo per conoscere il mondo. Certo essa può essere anche la più pericolosa delle illusioni, ma chi intende comporre poesia anche solo vivendo, non esita a pagare questo dazio nel nome di una rinnovata partecipazione a una realtà sorgiva, primordiale che lascia al contorno — ma comunque presente — il pensiero razionale ponendo innanzi a sé la cosa come metafora di sé

coniugata con le altre cose in una visione di unità. La cosa è metafora in sé in un senso assolutamente primo, ed è per questo che può essere metafora di altro, simbolo, cioè di ciò che la restituisce al tessuto del mondo, all’unità⁹.

⁵ “La poesia non è letteratura del vissuto, né la vita è riducibile a letteratura. Eppure la vita è messa in gioco dalla poesia e la poesia è messa in gioco dalla vita. Entrambe fanno parte di quella relazione prius che la compropria e la contraddistingue. La relazione è il tertium che regge l’opposizione e la convergenza”, A. Marchetti, *L’arco e la lira*, in op. cit., p. XII.

⁶ Charles Baudelaire, *Correspondances*, da *Spleen et idéal*, in *Les fleurs du mal* [Texte de 1861], in Opere, I Meridiani, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1996, p. 33.

⁷ “Questo metodo che conduceva, attraverso un incessante consumo di forme, all’appercezione di una realtà oltre la forma, ero impaziente di chiamarlo contemplativo. Come si vede, io mescolavo tutte le arti in una confusione che risulterà odiosa allo specialista. Tuttavia non facevo altro che mettermi al passo. [...] Più insistevo e più prendevo coraggio a riunire tutte le arti in un solo tema”, Lilar, op. cit., pp. 65-66.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ Marchetti, op. cit., p. XIX.

Per un'architettura di poesia

“L'architettura è rappresentazione di sé stessa in quanto costruzione rispondente ad uno scopo”. Ritenuta una delle più esaustive descrizioni della nostra disciplina¹⁰, la definizione di Friedrich Schelling¹¹ si pone immediatamente accanto a questa sorta di prologo dedicato a questo piccolo, importante, libro di Suzanne Lilar.

Conosciamo bene quanto rischioso sia accompagnare il discorso teorico sulla disciplina d'architettura (un discorso che dovrebbe scaturire dall'interno della disciplina stessa, dalla sua stessa letteratura critica) con un eccesso di suggestioni filosofiche, letterarie, cinematografiche; certo è che questo montaggio deliberato ci consente non solo di ritrovare in quella sorta di *Autobiografia scientifica* ante litteram, che abbiamo descritto poche pagine fa, quello che in fondo conosciamo già e che ci guida nel nostro lavoro, ma forse, proprio in virtù dell'effetto di straniamento che scaturisce immancabilmente da un testo letterario che sembra paradossalmente parlare più di composizione architettonica che di composizione poetica (come se questi aspetti non fossero in ultima analisi che riflessi reciproci, fra loro complementari in quanto afferenti alla più generale categoria della composizione *tout court*) forse, dicevamo, questo accostamento *autre* ci può fornire ulteriori elementi di riflessione.

Abbiamo oramai interiorizzato la questione dell'identità come uno dei temi centrali dell'epoca e dell'architettura contemporanea, come del resto non prescindiamo dai caratteri del *locus* per derivare le prime ipotesi di progetto; allo stesso modo ci è nota l'ebbrezza della sfida che ogni occasione progettuale pone nel ricercare un equilibrato rapporto fra sito e tipo architettonico scelto, da declinare in accordo col carattere che deve avere l'edificio e con il suo programma funzionale. E siamo consapevoli dell'importanza dell'*architettura della città* e di come la storia dell'architettura sia l'architettura stessa, consci di come questi principi possano essere poi deformati dal demone dell'analisi. Così come ben conosciamo i *silenzi eloquenti* di riferimento e il necessario ausilio della teoria, o *centina*, alla consistenza dell'*arco*, l'opera costruita, destinata forse ad una straniante *solitudine*.

Ecco, apparentemente, non sembra esserci necessità di ulteriori elucubrazioni attorno al progetto di architettura, gli strumenti concettuali e metodologici, mirabilmente condensati negli scritti di Marti Aris, ci sono già. E ci permettono, studiando le *variazioni del*

¹⁰ Cfr. Antonio Monestiroli, *Otto definizioni di architettura*, in *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari, 2002.

¹¹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli, 1986 [1802], p. 236.

tipo, di immettere le sue invarianti nel progetto; disegnandolo con traiettoria discendente da un livello generale ad uno particolare, includendo nel processo le memorie che hanno contribuito alla sua stessa genesi.

Dunque cosa spinge ad aggiungere un ulteriore tassello al mosaico? Forse lo scarto infinitesimale che giustifica l'impresa è la particolare chiave di lettura offertaci dal *Journal* di far intravedere la possibilità di concepire l'opera d'architettura come un *nostos*; come un ritorno di figure singolari all'alveo di un'esemplarità che tutte le contiene.

Appoggiandoci alla poesia pensante — o *pensiero poetante* — di Lilar possiamo dunque immaginare il senso del nostro lavoro nei termini di una 'restituzione' o di un 'risarcimento', sublimato e risolto nel passaggio da una dimensione a un'altra. È attraverso l'esile interstizio del dissimile che il progetto può tendere alla dignità dell'archetipo. Il moto di derivazione discendente che l'ha guidato verso la sua specificità, attraverso la metamorfosi poetica indotta dalla comparazione analogica di fenomeni riconosciuti come simili nonostante il loro essere diversi, lo fa ricongiungere con moto ascendente, simmetrico e opposto a quello che l'ha generato, all'universale.

La definizione di architettura come metafora di sé stessa che idealisticamente unisce in Schelling rappresentazione e assolvimento di uno scopo mediante l'atto della costruzione, attraverso questa chiave di lettura, può essere ora intesa non solamente nella sua potenzialità di risolversi in ieratico e muto *symbolon*, ma come incarnazione di un processo generativo vivo, come il respiro stesso dell'architettura.

Simili a onde che bagnano la battigia, le opere alte, quelle dove può risuonare la lira della poesia, hanno origine dal mare aperto dell'esemplarità e a questo tornano, inevitabilmente.

[Gli uomini] non comprendono in che modo ciò che diverge non di meno converge con sé stesso. L'armonia è palintropos [atto dell'andare e del ritornare], come per l'arco e la lira¹².

Non certo epico come quello nietzschiano, parimenti illuminato dalla visione eraclitea che immagina la consistenza del divenire come una serie di variazioni di un unico sostrato, l'eterno ritorno di forme e figure ad una realtà assoluta descritto da Lilar è piuttosto avvolto dalle belghe brume di un intimistica confessione/autoanalisi. Più vicina — straordinaria affinità — a quella di Raymond Roussel. E forse è questo il *punctum* che ne rende attuale il messaggio. Immune da qualunque carica ideologica o deriva declamatoria, il *Journal* è appunto un diario che si riflette sul nostro vivere ed intendere l'architettura e non certo un manifesto su cui costruire nuove teorie. Perché, come detto in precedenza, i fondamenti teorici li

¹² Eraclito [frammento 51 Diels-Kranz].

possediamo già. Esso piuttosto ci ricorda nuovamente la possibilità di vivificare il nostro lavoro di architetti attraverso il prisma della poesia; poiché per Lilar anche un'opera d'architettura è poesia: concreta, tangibile, reale.

Non bisogna pensare 'farò un'architettura poetica'. La poesia nasce dalle cose in sé...¹³.

Poesia da ritrovare ogni volta con il lavoro sul progetto: un lavoro durissimo, scientifico, inattaccabile; tale da porlo al riparo da puerili voglie di creatività fine a sé stesse, ma che in nome del suo rigore possa risolvere contraddizioni, sciogliere opposizioni, unire mondi. Perché "la possibilità di linguaggio è custodita dalla disponibilità di ascolto di tutte le cose"¹⁴, anche di quelle più lontane fra loro; quelle più opposte, quelle fra loro più estreme¹⁵. C'è un passo del *Journal* dove Lilar, a partire dalla contemplazione di una rara rovina barocca, stile prediletto dall'autrice per la sua polifonia figurativa¹⁶, giunge ad evocare

¹³ Carlo Scarpa, *Può l'architettura essere poesia?*, conferenza tenuta all'Accademia di Belle Arti di Vienna il 16 novembre 1976, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazziariol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano, 1984, p. 283.

¹⁴ Umberto Calimberti, *Il tramonto dell'occidente*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 111.

¹⁵ "Una notte, sotto la luna, la triste Avenue Brialmont di Anversa mi apparve stranamente simile al Canal Grande di Venezia. Ed altrettanto bella, se non di più. Infatti mentre il Canal Grande, non essendosi mai prestato sotto ai miei occhi ad una metamorfosi, mi aveva offerto solo lo spettacolo noto, che mi attendevo, della sua bellezza, l'Avenue Brialmont indossava in quell'istante, sopra la sua apparenza piccolo borghese, quella nuova sconcertante, insolita nobiltà e dello sfarzo. Non potevo fare a meno di richiamare accanto a questa visione straordinaria quella che avevo avuto altre volte, di confrontare l'una con l'altra, di esplorare lo spazio che le separava e dal quale vedevo ora staccarsi, liberata dalle menzogne e dalle confusioni dell'apparenza, un'Avenue Brialmont precedente l'apparenza, pronta ad entrare nell'eternità", Lilar, op. cit., pp. 8-9.

¹⁶ "Meraviglia a Melk di trovarmi di fronte una facciata dai volumi così bene orchestrati, dai motivi così magistralmente modulati, dalle linee così infallibilmente ritmate che il confronto con la musica si impone. Ed ora penso a Bach ed ora al Vespri della Beata Vergine di Monteverdi, mentre giro intorno alla 'meraviglia' per permetterle di svolgere le curve melodiose della sua polifonia. Perché qui bisogna camminare in senso opposto all'audizione ed aprirsi da sé stessi un passaggio attraverso il pullulare degli arabeschi — non senza il rimpianto, tanto è ricco il loro tessuto, di non poter tutto prendere, tutto captare. Questa volta, non più al sotterfugio devo — come a Hellbrunn — di sentirmi mancare il suolo sotto ai piedi, ma alle più alte premeditazioni e dipende soltanto da me il lasciarmi trasportare nel cuore dei misteri. Qui è il trionfo dell'analogia. Il principio dell'imitazione, per aumento o diminuzione, per rovesciamento, per riconoscimento, sboccia in un vero stile fugato in cui, nella varietà, l'unità continuamente si ricompone. E l'evidenza mi rivela di colpo che il barocco tende all'unità non meno del classico. Sembra anzi che la tensione aumenti per il fatto di doversi esercitare sulla moltiplicazione delle forme, sembra che la riduzione all'unità sia alla fine più trionfale per aver vinto i contrasti e tanto più vigorosa, più intensa in quanto, prima di lasciarsi assorbire, ogni elemento sembra essere stato condotto ad affermare meglio la propria esistenza e, cantando il suo canto del cigno, ad impegnarsi in un'ultima gara con il suo contrario, la retta con la curva e la curva con la controcurva, lo sporgente con il cavo, l'ombra con la luce, l'agitazione con il riposo. A Melk trovo una qualità particolare di esaltazione. Essa consiste nell'abbandonarmi a questo gioco contrastato delle linee dei cornicioni, delle trabeazioni, delle balaustrate, a questo altalenare subito ripreso appena abbandonato, al contrattempo che in modo sovrano regola l'andamento di questa coreografia,

un Oriente, con i templi Indù o quelli di Angkor Wat, perfettamente sovrapposto all'Occidente fino a sfumare ogni differenza culturale e stilistica, perché di quella rovina oramai

le parti più erose, più fruste, non sono nemmeno più architettura. E questa pietra, tormentata un tempo da un ritmo imposto dall'uomo, ritorna insensibilmente all'universalità dei ritmi naturali e scopre nelle fratture la compartimentazione delle rocce e delle conchiglie e tutta la gamma delle sfumature del grigio, colore indefinibile della terra, della cenere, della creta, dell'ala del Colombo selvatico¹⁷.

Mentre in un ricordo su Carlo Scarpa, già visitatore di Angkor, poi pellegrino mancato sul sentiero di Bashō per il Tempio d'oro di Hiraizumi, Isozaki Arata stabilisce un impossibile parallelo fra la luce di Kyōto e quella del Veneto, tracciando così una geografia possibile solo in virtù della sua impossibilità¹⁸.

Paradossi necessari, perché la verità più profonda delle cose, a noi così prossima, talvolta si può solo ritrovare solo da lontano, a diecimila chilometri di distanza.

È dunque su questo piano analogico che stabilisce connessioni e precipizi di senso e significato fra geografie vicine e lontane, un piano totalmente letterario — e perciò, pensiamo, completamente afferente alla nostra disciplina — che proveremo a ragionare di alcune opere costruite ad Est. D'altronde

in una fantastica analogia fra il Giappone e l'Europa, come in un gioco di corrispondenze e riflessi, Fukuoka potrebbe appartenere a una famiglia di città come Napoli, Marsiglia, Barcellona...¹⁹

tracciando l'incidenza dei suoi inchini, Mi sembra di capire per la prima volta il sorprendente destino di un arabesco, musicale o monumentale, i sobbalzi della sua resistenza al ritmo che non finisce mai di aggirarla e di riaggirarla prima di assicurarsene il dominio. Più analizzo la mia gioia e più la sento fatta di una specie di sicurezza insperata, quella di trovare un punto di appoggio nel vuoto, di riconoscere quei punti di riferimento che lo stesso Prandtauer ha potuto solo scoprire, scaglionando la sua avanzata, procedendo le punte estreme della sua invenzione, silenziosi testimoni di un ordine ineffabile in cui il poeta si libera infine della disponibilità", Ibid, pp. 147-148.

¹⁷ Ibid., p. 134.

¹⁸ Arata Isozaki, *L'ultimo sogno*, in Dal Co, Mazziariol, *Carlo Scarpa*, op. cit. p. 221.

¹⁹ Aldo Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante 'Il Palazzo' a Fukuoka*, Giappone, 1987, incipit della relazione di progetto, in Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999, p. 170.





Katsura
Rikyū,
l'angolo
dell'Antico
Shoin con
sullo
sfondo il
Medio Shoin
e il Nuovo
Goten

*Out of this mortal world
This temple transitory.
For Nature's unemancipated priests,
Into the silence of Nirwana's glory,
Where there is no more West and no more East.*
(Ernest F. Fenollosa, *The Future Union of East and West*, 1892)

“Prima il giardino o prima la villa? chiedo a Lanzetti.

Dualista impenitente! — mi risponde. — È tutta una cosa, guai a distinguere; non hai ancora capito il messaggio della fusione suprema?

[...] Tamako ci ha guidato verso la casa e noi l'abbiamo seguita togliendoci le scarpe.

Non s'immagini una piccola Versailles, né una Villa d'Este, e nemmeno di quelle dimore campagnole medicee come Castello, la Petraia, Cafaggiolo; qui siamo in un altro pianeta. Più una cosa è semplice più è raffinata; non è la semplicità primaria, di colui che vuole tornare all'inizio indietreggiando, ma la semplicità secondaria, di chi ha percorso tutta la circonferenza del complicato, del ricco, dello sfarzoso, dello splendido, e vuol riavvicinarsi al punto di partenza, sfrondando, purificando, enucleando l'ultimo segreto delle cose. Si tratta di una costruzione a un piano, di legno, sollevata d'un buon metro da terra e su delle palafitte, coperta da un tetto in scindole [sic] piccolissime disposte con gran cura a formare una superficie legnosa, ruvida, leggermente ricurva. Gli impiantiti sono coperti da *tatami*, le porte sono di legno sottile e di carta. Per fortuna la guida ci ha lasciato per conto nostro; è un grande favore e ne siamo gratissimi; in genere le comitive, anche di stranieri, vengono condotte a pecora attraverso le stanze, le verande, il giardino senza poter respirare l'anima del luogo. È questo è uno di quei posti in cui forse c'è poco da vedere, ma c'è moltissimo da respirare. Hai l'impressione che solo standoci, forse a lungo, forse dormendoci, comincerai a capirne il vero messaggio; come l'alta montagna: chi non ha bivaccato nel suo seno la conosce solo da turista. Ma adesso, non essendo sospinti dalla fretta, possiamo accucciarcì sui *tatami* nei luoghi che più ci piacciono. Questo è un fatto importantissimo; l'architettura civile giapponese è concepita per essere vista e gustata dal livello dell'uomo seduto con le gambe ripiegate, in posizione di chi medita. Allora quando si scorge fuori prende il suo giusto posto nella prospettiva e le stanze, che altrimenti sembrano piccole, fredde, sbilanciate, diventano invece dolcemente accoglienti, fatte a misura d'uomo. Appena ci abbassiamo ecco il giardino che “entra in casa”.

La fusione tra fuori e dentro è perfetta; ogni albero, ogni pietra, ogni onda del laghetto sono pensati in funzione di come parranno visti dall'interno; e viceversa la casa è disegnata in modo che qualsiasi lato la si guardi, da fuori, completa uno scorcio. Colpisce subito la pianta del tutto irregolare della costruzione; come fosse avvenuta, così per caso; ma poi ci si accorge ch'è un modo elegante di evitare la simmetria, di rispettare le ondulazioni leggere del terreno, di modellarsi, piuttosto che d'imporsi, alla natura¹.

Esiste un luogo in Giappone dove lo sguardo occidentale si è posato più volte, andando a formare un palinsesto di interpretazioni, fraintendimenti, conferme per le proprie tesi e teorie o di intense emozioni, come quelle provate da Fosco Maraini e da Bruno Taut.

Katsura / Palazzo e giardino! / Qui l'occhio pensa - / Kōbori Masazaku: / maestro artista riformatore - / di più: / spirito libero

Con queste parole si aprono i *Gedanken nach dem Besuch in Katsura* [Pensieri dopo la visita a Katsura], la serie di disegni e riflessioni dipinte ad acquerello nei giorni successivi alla sua seconda visita al complesso avvenuta il 9 maggio 1934; un anno dopo la prima epifanica esperienza del 4 maggio 1933, giorno del suo cinquantaquattresimo compleanno, il secondo dal suo arrivo in Giappone².

Invitato da Ueno Isaburō, portavoce dell'Associazione Nazionale Giapponese per l'Architettura Internazionale, Taut

pensava probabilmente di trascorrere tra conferenze e colloqui con i colleghi giapponesi i tre mesi che lo separavano dalla comunicazione dell'esito dei progetti moscoviti, o forse di proseguire il viaggio alla volta degli Stati Uniti. Non immaginava certamente che avrebbe soggiornato tre anni e mezzo nel paese asiatico dove avrebbe scritto quattro saggi sull'arte giapponese antica e moderna e un diario ricco di annotazioni. Non pensava che, invece di edifici, avrebbe progettato 300 oggetti, dalle sedie fino ai gemelli da polso, e che, infine, dopo aver elaborato una teoria dell'architettura, una delle ultime del XX secolo, avrebbe finito per progettare e costruire edifici scolastici e universitari per il ministero della cultura turco dall'autunno del 1936 al ventiquattro dicembre 1938, data della sua scomparsa in Turchia³.

¹ Fosco Maraini, *Ore giapponesi*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1962, pp. 424-425. Il libro di Maraini, con annotazioni e glosse, al pari di quello di Mario Gromo, *Taccuino giapponese*, Paravia, Torino, 1959, costituiscono la base per la preparazione del viaggio in Giappone di Scarpa del 1969. Sul rapporto fra Scarpa, il Paese del Sol Levante e la sua visita a Katsura cfr. J.K. Mauro Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano, 2007.

² L'album, che fa parte della collezione Bruno Taut della casa editrice Iwanami di Tōkyō, è stato riprodotto integralmente in Virginia Ponciroli (a cura di), *Katsura. La Villa Imperiale*, Electa, Milano, 2004.

³ Manfred Speidel, Bruno Taut: *Il mio punto di vista sull'architettura giapponese*, in «Casabella», n.676, marzo 2000, p. 10.

Isozaki Arata ha ricostruito la vicenda critica di Katsura Rikyū in un poderoso saggio⁴, illustrato da una serie di fotografie di Ishimoto Yasuhiro che rileggono in modo completamente diverso quelle scattate in bianco e nero dal medesimo fotografo per un altro importante libro pubblicato quasi un quarto di secolo prima⁵.

Isozaki chiarisce in modo esaustivo il problema dell'attribuzione al solo Kobori Enshū del progetto della Villa⁶ fornendo un quadro preciso su come l'immagine di Katsura, oramai divenuta iconica, sia mutata nel corso degli anni a seconda di chi ne abbia tentato una lettura. Antica conferma e testimonianza vivente della bontà delle loro ricerche per irriducibili architetti modernisti come Gropius⁷. Commovente manifesto della via da seguire per

⁴ cfr. Isozaki Arata, *La strategia diagonale: Katsura come espressione del "gusto di Enshū"*, Ponciroli (a cura di), op. cit.

⁵ Walter Gropius, Tange Kenzō, Ishimoto Yasuhiro, *Katsura. Tradition and Creation*, Yale University Press, 1960.

⁶ "Di questo periodo non si conoscono architetti o progettisti di giardini citati come autori nel senso occidentale del termine. Il titolo ufficiale di Enshū era quello di magistrato dell'Edilizia per lo shogunato dei Tokugawa. In virtù di questa posizione, egli era il supervisore dei progetti; come tale poteva dare indicazioni sulla concezione generale e sullo stile da seguire a quanti erano incaricati di realizzarli; inoltre, si dice che si avalesse di consulenti specializzati in architettura e progettazione dei giardini. Se è vero, quindi, che Enshū ricopriva un ruolo di supervisore generale, i 'disegni' non erano di sua mano, e nemmeno gli esecutori venivano registrati come autori. Eppure, proprio allora, venne coniata l'espressione enshūgonomi ed estesa a varie opere. Il malinteso di Taut era dovuto al fraintendimento del verbo giapponese 'konomaseru' e dell'aggettivo 'konomi', da questo derivato. Il primo termine ha il significato di 'fare o progettare', il secondo quello di 'fatto o progettato da', ma non esattamente nel senso in cui si intendono queste parole in Occidente. Più in generale, queste espressioni significano 'nel gusto (o nello stile) di' e Taut le interpretò come indicazione di paternità di un'opera. Tuttavia all'epoca, in Giappone, quello dell'architettura era sostanzialmente un concetto non originale, 'importato'. Vari architetti avevano studiato all'estero, in Occidente, e gli stessi giapponesi, influenzati dal processo di modernizzazione, finirono per identificare la nozione di 'konomi' con l'attività di progettazione. I due concetti, però, per quanto prossimi, sono profondamente diversi, poiché alla radice vi è una differenza culturale che non può essere ignorata. Quando Taut scrisse che Katsura era un esempio di architettura funzionale e comparò il tempio Jingu di Ise con l'Acropoli, il suo giudizio sui due edifici giapponesi era basato sul concetto occidentale di architettura. In Giappone però, dove non era esistita un'architettura in senso occidentale, gli edifici erano in genere venerati come luoghi di culto o, al più, erano divisi per categorie secondo il tipo di costruzione (il palazzo separato e il tempio) ma non erano mai concepiti come esempi di 'architettura' e nessun architetto si era impegnato affinché 'architettura' fosse considerata una categoria trascendente. I carpentieri che avevano costruito gli edifici secondo il gusto dei committenti non li avevano 'progettati' nel senso che noi diamo a questo termine e, d'altro canto, coloro che stabilivano il gusto, ovvero lo stile, del progetto non vi mettevano concretamente mano, non disegnavano, né costruivano l'edificio. Costoro non possono essere nemmeno considerati progettisti, poiché in Giappone non esisteva un concetto di architettura come 'poiesis', ovvero sintesi del fare dell'artigiano e del processo creativo dell'artista. In questo contesto culturale, le considerazioni di Taut, frutto di un profondo fraintendimento, rappresentarono però un vero e proprio shock per gli architetti giapponesi. Costoro, una volta subita l'influenza del modernismo, provavano un senso d'imbarazzo nei confronti dei loro edifici tradizionali che, ai loro occhi, non erano che piccole case di legno. Grazie all'intervento di Taut, questo complesso di inferiorità si tramutò nel suo opposto: dapprima gli architetti giapponesi si sentirono lusingati e incoraggiati e, in seguito, maturarono un tale senso di superiorità nei confronti del loro maestro da metterne in discussione l'autorità", Isozaki Arata, op. cit., pp. 32-33.

⁷ "You cannot imagine what it meant to me to come suddenly face to face with these houses, with a culture still

modernisti critici, come nel caso di Taut. Simbolo della validità del tentativo di conciliare modernismo e nazionalismo, tradizione occidentale e tradizione orientale per Horiguchi Sutemi⁸. Esempio da piegare a fini nazionalistici per giustificare lo stile del regime militare — il cosiddetto *Teikan Yoshiki* — la cui pesante monumentalità segnò indelebilmente l'esito del concorso per il Museo Imperiale di Tōkyō spegnendo le speranze di una generazione di giovani progettisti⁹. Infine concettuale campo di battaglia dello scontro, risolto mediante l'immagine di un dinamico equilibrio, fra le due tradizioni fondative del Giappone, la cultura *Jōmon* e quella *Yayoi*¹⁰, individuato da Tange

alive, which in the past had already found the answer to many of our modern requirements of simplicity, of outdoor-indoor relations, of modular coordination, and at the same time, variety of expression, resulting in a common form language uniting all individual efforts", Walter Gropius, *Architecture in Japan*, «Perspecta», n.3, 1955. Gropius visita il Giappone per la prima e unica volta nel 1954. Nel corso del soggiorno di tre mesi egli visiterà i templi di Ise e Katsura Rikyū. Da Kyōto spedisce una cartolina a Le Corbusier, descrivendo la sua meraviglia nel vedere anticipate in un'architettura del diciassettesimo secolo tutte le istanze e le battaglie del Movimento Moderno. Cfr. Francesco dal Co, *La princesse est modeste*, Ponciroli (a cura di), pp. 386-389.

⁸ Architetto giapponese (Gifu 1895 - Tōkyō 1984). Laureato a Tōkyō, ha rappresentato il punto di incontro tra il pensiero architettonico occidentale e quello orientale. Nel 1918, fu tra i fondatori del Bunchika Kenchiku Kai, gruppo secessionista giapponese, accogliendo e sviluppando gli influssi di Wright, Gropius e Le Corbusier specie nella costruzione di case per abitazione (casa Kikkawa, Tōkyō, 1930; casa Wasaka, Tōkyō, 1939). È autore di numerosi libri e saggi sull'architettura classica giapponese e sui suoi giardini.

⁹ «Nonostante tutti questi sforzi dei giovani architetti per il rinnovamento ispirato dall'internazionalismo e dal razionalismo, il Giappone cominciava a guardare verso il passato, anche perché il nazionalismo prese il sopravvento. Nel 1930 venne organizzato il concorso per il museo imperiale di Tōkyō: il bando richiedeva di applicare 'uno stile orientale basato sul gusto dei giapponesi'. Il gruppo Nihon International kenchiokukai formato dagli architetti di Kyōto nel 1927, rese pubblico il rifiuto di partecipare. Maekawa, [il primo dei tre collaboratori giapponesi che Le Corbusier nell'atelier di Rue de Sèvres] invece partecipò al concorso ma presentando una dichiarazione: "mi oppongo fermamente ad un'architettura che sembra ma non è affatto giapponese, proprio perché amo immensamente l'arte giapponese tradizionale". Perso questo concorso, Maekawa pubblicò nel 1931 un articolo in cui si chiedeva se si poteva dire se lui aveva veramente sbagliato; aveva infatti perso una 'battaglia', incoraggiando però i giovani architetti a non evitare una 'guerra': anche se potevano essere quasi sicuri di una sconfitta, e di trovare una strada nuova anche se sarebbe stata molto più faticosa di quella che scelgono gli architetti opportunisti. Aveva quasi un tono da manifesto. Nel 1932 Horiguchi Sutemi scrive un saggio "Sui gusti giapponesi espressi nell'architettura contemporanea" concordando con la critica svolta da Nakamura Chin e Maekawa Kunio al progetto vincitore che aveva lo stile *Teikan Yoshiki*, (letteralmente significa stile con corona imperiale) un tipo di edificio con il corpo principale in stile occidentale, ma con un tetto a forma giapponese messo sopra. In questo saggio Horiguchi analizza i gusti giapponesi sulla base della conoscenza profonda delle tradizioni soprattutto delle sale da tè, e sviluppa la sua teoria estetica", Nakajima Kazuo, *Dibattiti Architettonici nel Novecento in Giappone*, «Controspazio», n. 6, novembre-dicembre 1990, p. 48.

¹⁰ «In Giappone, in epoca preistorica, esisteva una cultura che oggi viene generalmente indicata col nome *jōmon* e che, secondo gli archeologi, fu espressione di una popolazione di cacciatori-pescatori. Di tale cultura resta assai poco, a parte una quantità di utensili e di frammenti in terracotta, ma questi reperti sono assai notevoli per stile e livello qualitativo. In generale, in questa produzione si riscontrano un'estrema

Kenzō nel suo saggio programmatico *Tradition and Creation in Japanese Architecture*: importante contributo critico che oltre a fornire il titolo alla pubblicazione del 1960 diverrà a tutti gli effetti manifesto della sua poetica architettonica. Esistono dunque più Katsura, e non solo un'unica 'pura' immagine stereotipa fissata dalle interpretazioni di architetti e studiosi, soprattutto occidentali.

Testo architettonico ambiguo, in cui diversi stili si intrecciano "così come il trascorrere del tempo e il divenire dello spazio hanno stabilito"¹¹, la seicentesca Villa sfugge alle strette maglie delle molteplici letture. O meglio, sembra poterle contenere tutte; ciascuna ad un tempo vera e parziale, e tutte immancabilmente necessarie le une alle altre. Non è forse questo il destino delle grandi architetture? Prismi, per citare Lilar, sulle cui facce convergono visioni diverse. Tutte dirette su quell'unico oggetto che le riflette in un'immagine più ampia, rivelatrice dell'ultima dimensione d'esemplarità.

Harada Jiro¹² (autore di uno dei due libri sull'architettura giapponese pubblicati negli anni Trenta che ebbero un così grande impatto sulla cultura architettonica occidentale perché scritti da studiosi e architetti nipponici — dell'altro, scritto da Yoshida Tetsurō, parleremo invece più avanti) cura la traduzione in inglese del saggio che Horiguchi Sutemi dedica a Katsura Rikyū¹³. Basandosi su un'antica descrizione della Villa¹⁴, Horiguchi ricostruisce l'aspetto originale del giardino per poi offrire un suggestivo ritratto del committente.

libertà di forme e una notevole forza plastica. La cultura materiale *jōmon* ci restituisce l'immagine di una popolazione tenace eppure sensibile, impegnata in una grandiosa e coraggiosa lotta con la natura. Le forme create non indicano alcuna comprensione di ordine geometrico, ma in esse troviamo le vibrazioni vitali dell'esistenza, nonché uno spiccato senso spaziale e volumetrico. [...] Alla cultura *jōmon* fece seguito quella che gli studiosi hanno chiamato cultura *yayoi*, dal nome del sito dove vennero scoperti i suoi reperti. Questa cultura si sviluppò in un'epoca in cui l'agricoltura era praticata in modo oramai generalizzato e le popolazioni erano diventate stanziali. La ceramica di quest'epoca preistorica è ben conosciuta e, al contrario del vasellame, sotto il profilo formale costituisce chiaramente un primo tentativo di rappresentazione logica e intellettuale. Il senso spontaneo dei volumi e del movimento viene sostituito dalla calma e dalla tranquillità proprie di una popolazione grata alla natura per i suoi doni. Le forti emozioni lasciano il posto a quella stereotipata stabilità che deriva da un'accettazione passiva. Inoltre, appare qui per la prima volta nella storia del Giappone un certo carattere astratto, segno certo di un'elaborazione intellettuale. In termini generali, potremmo dire che la cultura *jōmon* è il frutto di una pura vitalità, mentre la cultura *yayoi* nasce da un processo razionale che impone un ordine riconoscibile a questa incontrollata energia vitale", Tange Kenzō, *Tradizione e creazione nell'architettura giapponese*, in op. cit., pp. 361-362.

¹¹ Isozaki, op. cit., p. 10.

¹² Harada Jiro, *The Lesson of Japanese Architecture*, The Studio Ltd., London, 1936.

¹³ Sutemi Horiguchi, *The Katsura Imperial Villa*, fotografie di Sato Tatsuzo, riassunto in inglese a cura di Harada Jiro, *The Mainichi Newspapers*, Tōkyō, Ōsaka & Moji, 1953. Con la dizione Katsura Rikyū si indica Katsura come 'palazzo separato'.

¹⁴ Resa dal monaco Kentaku del Tempio Shōkokuji, invitato nel giugno 1624 a visitare Katsura. Nella descrizione si desume come all'epoca il giardino, le case da tè ed il vecchio *shoin* fossero già stati completati.



**Le pietre davanti
all'ingresso
dell'Antico Shoin**

il Gepparō



pagina a fronte
**Dettaglio del
Medio Shoin**





‘Genio letterario’, il Principe Hachijonomiya Toshihito, nipote dell’Imperatore Ōgimachi, fu educato a comporre versi fin dall’età di dieci anni nella raffinata corte di Kyōto, già privata di reali poteri di governo dal clan dei militari. Suo maestro Hosokawa Yūsai, Daimyō¹⁵ di Tanabe, considerato il più grande esegeta del *Kokinshū*¹⁶ oltre che il responsabile della sua conservazione. Carica che, come vedremo, passerà successivamente allo stesso Toshihito e un legame, quello fra maestro e allievo, che Horiguchi descrive minuziosamente ricordando un particolare episodio avvenuto nell’anno 1600. Assediato nel suo castello dall’esercito dell’Ovest nel corso della battaglia di Sekigahara, Yūsai fa pervenire a corte espressa richiesta di salvare i tesori letterari di cui è responsabile chiedendo di consegnarli al Principe, con ciò antepponendo la difesa della letteratura alla sua stessa vita. Un ordine imperiale risolverà la situazione e una cassa contenente i preziosi manoscritti del *Kokinshū*, alcuni estratti del *Genji Monogatari*¹⁷ e l’intero *Nijūchidai-shū*¹⁸ raggiungerà Kyōto assieme a Yūsai ed al suo prezioso segreto, rivelato poi al suo allievo e futuro successore.

Questa pittoresca digressione nella tumultuosa storia delle sanguinose guerre civili che precedettero l’unificazione del Giappone sotto lo shogunato Tokugawa, compresa fra il tardo periodo *Sengoku* e il primo periodo *Edo*, permette di comprendere al meglio il quadro nel quale maturano le scelte del coltissimo principe. Presumibilmente costruita dal 1615 in poi in luogo già evocato in un passo del *Genji Monogatari*, Katsura si prefigura nelle intenzioni di Toshihito come un’architettura composta mediante un sapiente montaggio di citazioni letterarie. Certo, l’arte dei giardini a Kyōto era fiorente sin dal periodo *Heian* (VIII-XII sec.) e attorno alle residenze nobiliari in stile *shinden zukuri*¹⁹ era

¹⁵ Importante carica feudale. Fra fra i secoli XII e XIX la casta militare dei samurai, agli ordini dei vari shōgun, esercitò il potere lasciando all’Imperatore di fatto un ruolo puramente simbolico e formale.

¹⁶ “La prima delle ventuno antologie imperiali di poesia classica giapponese, *Kokin waka shū*, compilata all’inizio del X secolo, è un florilegio prestigioso che dominò per secoli la scena letteraria come fonte più autorevole dei codici estetici giapponesi. Da un elaborato tessuto di immagini e di sentimenti da esse veicolati, emergono una raffinata sensibilità alle cadenze del ciclo stagionale e una melanconica visione del flusso delle vicissitudini umane. Tale empatia con la natura e la rassegnata coscienza dello scorrere del tempo pervadono ancora oggi la mentalità del popolo giapponese”, Sagiyama Ikuko (a cura di), *Kokin waka shū Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Edizioni Ariete, Milano, 2000.

¹⁷ Scritto da Murasaki Shikibu (978 ca.-1014), dama di corte dell’epoca *Heian* appartenente alla famiglia di Fujiwara. È considerato il più importante romanzo della letteratura giapponese classica e uno dei più importanti romanzi di tutti i tempi, specialmente per l’inedito lavoro di definizione psicologica dei personaggi.

¹⁸ Il *Nijūchidai-shū* (Collezioni delle ventuno ere) raccoglie le ventuno collezioni imperiali di poesie *waka* scritte da nobiluomini.

¹⁹ Stile architettonico tipico dell’era *Heian*, il medioevo giapponese, il cui sistema strutturale derivava da modelli cinesi e coreani. Lo stile *shinden zukuri* connotò dapprima le architetture templari (sia buddhiste

consueto avere giardini con laghetti, isole e piccole colline che ricreavano un paesaggio in scala ridotta da ‘prendere a prestito’²⁰. Dunque non sono i singoli episodi e gli stratagemmi impiegati nel giardino di Katsura a costituire una novità rispetto alla tradizione, quanto la loro particolare significazione e la loro disposizione narrativa in un luogo che fu dapprima sede dell’antica magione di Fujiwara Matsunaga, e poi preso a modello da Murasaki Shikibu per il Katsuradono del romanzo così amato dal Principe.

Fu questa passione, forse, che spinse Toshihito a ricostruire la leggenda dell’antico sito della villa a Katsura, dove erano ambientati molti episodi della Storia di Genji. Anche la sua Katsura avrebbe dovuto avere una terrazza da cui potere ammirare la luna!²¹

Sanō Shōeki, che soleva frequentare Katsura all’epoca del Principe Toshidata, figlio di Toshihito, riporta lo stupore per la meravigliosa corrispondenza fra il giardino della Villa con quello del Rokujōin del ventiquattresimo capitolo del *Genji Monogatari*. Ma oltre a questa conclamata influenza, Horiguchi Sutei scorge altre corrispondenze e allusioni letterarie. Nuove ‘pagine’ di un testo architettonico che aveva al suo centro un fulcro che né Taut, né Gropius, né Le Corbusier²² poterono vedere essendo scomparso nel corso dei successivi lavori di ristrutturazione del giardino e dei padiglioni che si susseguirono nel corso del XVIII secolo.

Horiguchi presenta un’antica veduta di Katsura che mostra l’assetto del complesso successivo alla costruzione del *Nuovo Goten*, l’ultimo padiglione residenziale ad essere costruito. Vi è rappresentato un ponte dipinto di rosso che collega la cosiddetta Collina delle Cicadacee

che shintoiste che ne preservano ancora lo schema originale) e poi i palazzi aristocratici. Quest’ultimi composti da una serie di padiglioni la cui struttura era formata da una successione di telai di travi e pilastri di legno in grado di coprire una grande luce (*moya*), poi ripetuti serialmente in modo da formare un profondo spazio vuoto. Spazio che poteva essere diviso da schermature mobili; non erano infatti previste partizioni o stanze, a parte alcune di ridotte dimensioni usate come alcove o rispostigli (*nurigome*). All’esterno di questi grandi ambienti, sui due lati maggiori o su tutti e quattro, vi era un portico di minore ampiezza e altezza (*hisashi*) che poteva talvolta raddoppiarsi (*mago-hisashi*), così da aumentare la profondità di questi ambienti di transizione fra esterno ed interno. La particolare forma dei tetti tipica dell’Estremo Oriente, con le gronde che si rialzano alle estremità, è dovuta non solo a motivi estetici, ma anche alla risoluzione del progressivo abbassamento dell’altezza delle falde dovuto all’introduzione di questo sistema di porticati esterni che potevano essere aggiunti, una, due, tre, volte nel corso della vita di un edificio onde aumentarne la superficie. Il principio compositivo delle nobili architetture palaziali era dunque quello di avere ‘stanze’ o ambienti corrispondenti a singoli padiglioni, la cui aggregazione generava l’intero complesso.

²⁰ Con il termine *shakkei* si denota una modalità di disegno del paesaggio di un giardino che prende a prestito elementi preesistenti, quali le montagne in lontananza, alberi centenari, lontane architetture, inglobandoli nella composizione.

²¹ Isozaki Arata, op. cit., p. 29.

²² Le Corbusier visita il Giappone e la Villa di Katsura nel 1955, invitato in occasione dell’incarico per la progettazione del Museo Nazionale di Arte Occidentale di Tōkyō. Cfr. Dal Co, op. cit.

con l'isola dello Shōkintei, la più nota delle case da tè presenti nel giardino della Villa. È facile immaginare come dal ponte si potesse avere il miglior punto di vista sull'intero complesso degli *shoin* residenziali posti sulla riva settentrionale del lago. Ma ancor più del valore estetico è il valore simbolico il reale portato di questo oramai assente episodio. Colui che attraversava il ponte diretto allo Shōkintei si trovava difatti ad oltrepassare un invisibile confine. Ovvero l'asse visivo che idealmente univa il grande albero di pino posto a Nord-Est del promontorio del Gepparō — la casa da tè dedicata alla visione del riflesso della luna d'autunno sul lago, posta in una posizione panoramica e prossima al Vecchio *Shoin* — con quello simmetricamente posto a Sud-Ovest sulla riva opposta, in prossimità dello stesso Shōkintei (letteralmente il Padiglione dei Pini e del Koto). Due precise allegorie, giacché Horiguchi interpreta il Pino denominato Sumiyoshi, prossimo al Gepparō ed agli *shoin* residenziali (e tuttora presente in situ, sostituito da un ben più giovane albero), come un richiamo ad un preciso episodio del *Kokinshū*, e per traslato all'intera raccolta di poesie antiche e moderne di cui Toshihito era esperto e — come abbiamo visto — custode imperiale al pari del suo maestro Yūsai.

Altro polo dialettico il cosiddetto Pino Takasago; anch'esso citazione diretta di una composizione in versi, qui assunta a metafora della più antica raccolta di poesie *waka*, ovvero il *Manyōshū* (raccolta di diecimila foglie) probabilmente compilata attorno alla seconda metà dell'VIII secolo in periodo *Nara*. È infatti una poesia tratta da questa miscellanea, dove si descrive la bellezza di una dama che cammina sopra un ponte con un kimono rosso e blu, a fornire al Principe il tema dei colori da sublimare nell'immagine di quella invisibile soglia, aperta sul più prezioso dei padiglioni del giardino.

Cromie che si riverberano nel rosso delle balaustre del ponte e negli interni della casa da tè dove gli iconici *fusuma*²³, sono decorati non a caso con un pattern a scacchi bianchi e blu pallido. Cromie che saranno poi direttamente citate da Tange negli interni della sala conferenze della prefettura di Kagawa del 1958. A Katsura si tocca dunque l'apice di una raffinatezza inarrivabile, plasmata sulla fitta trama di citazioni e suggestioni tratte dalla poesia classica giapponese di epoca *Heian*, *Nara* e dall'opera del poeta cinese Po Chu-i. Un gioco intellettuale che solo i cortigiani, adusi al culto della letteratura ed alla contemplazione dell'impermanente rivelato dalla mutevole bellezza delle stagioni, potevano apprezzare pienamente. Piaceri estetici che venivano poi esaltati dalla polifonia delle figurazioni: la rustica architettura delle case da tè, segnate dall'epifania di un vuoto

²³ Pannelli scorrevoli che dividono fra loro le stanze interne di un'abitazione, in genere rivestiti di tessuto.

che tutto contiene, secondo i canoni del buddhismo Zen e del taoismo²⁴, poteva così convivere con gli ombrosi e profondi spazi delle razionali griglie strutturali dei padiglioni residenziali. Episodi questi ultimi, come sottolinea ancora Horiguchi, ben distanti dalle matrici di epoca *Heian* che modellarono il giardino. Non un palazzo, né una semplice casa, la Villa fu concepita dunque per coltivare l'arte del tè e dell'esercizio poetico in un'epoca dove gli stili *shoin zukuri* e *sukiya zukuri*²⁵ cominciavano a sovrapporsi l'uno con l'altro finendo per generare quella tensione vitale fra poli opposti e complementari che finirà per commuovere profondamente Taut. E se Horiguchi giustifica la sua erronea valutazione circa la paternità del complesso attribuita al solo Enshū come un'ingenua adesione ad una tradizione fallace, è pur vero che il maestro tedesco intuisce dietro al malinteso 'culto del genio'²⁶ una dimensione più vasta, ove quella presunta autorialità avrebbe potuto dissolversi nella grandezza 'classica' delle grandi architetture anonime.

Egli era convinto infatti che un grande artista dovesse trascendere nella sua opera la soggettività e la vanità dell'autorappresentazione. In questo senso esclamava davanti alla villa: 'Edificio non individuale, tutto appare indifferente'²⁷.

Edificio non individuale appunto, perché opera collettiva che si pone, almeno per quello che concerne il nostro lavoro di architetti, al di là della sola problematica delle attribuzioni. Se il Principe Toshihito ne concepì in origine il significato generale, il suo dover essere palinsesto di frammenti poetici, dopo la sua morte, avvenuta nel 1629, suo figlio Toshidata ne completò l'opera nel corso di un ventennio, aggiungendo progressivamente gli altri *shoin* fino al *Nuovo Goten*, trasportato da un'altra località a Katsura e poi ivi assemblato in occasione della prevista visita dell'Imperatore Gomizunoo. Ma altri soggetti furono coinvolti. A partire dal maestro del principe Hosokawa Yūsai, al monaco Gyokuyen del Tempio di Myōrenji, già allievo di Enshū, a Kobori Enshū medesimo, a cui possono essere attribuiti alcuni elementi

²⁴ Cfr. Okakura Kakuzō, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano, 1997.

²⁵ Per stile *shoin zukuri* si intende il severo stile architettonico tipico della tarda epoca *Momoyama* e del periodo *Edo* che connotava le abitazioni della classe militare, dei samurai e degli abati dei monasteri Zen. Costituisce il canone alla base della tradizionale casa giapponese. Questo stile era dotato di un suo proprio sistema di proporzionamento (*kiwari*) Nonostante incorporasse l'estetica della cultura del tè, lo stile *sukiya zukuri* era meno formale, ciò si traduceva in un sistema strutturale più libero e flessibile adattabile alle diverse esigenze, tanto da divenire modello per le borghesi case di città (*machiya*).

²⁶ "Taut celebra la villa come un'architettura caratterizzata da un ordine raffinato quanto precario, come un'opera d'arte la cui estrema libertà scaturiva dal rispetto di una serie di finalità vincolanti, più o meno nobili, che il genio di Enshū sarebbe riuscito a comporre in un'unità inscindibile. Questa interpretazione ricalcava, senza dubbio inconsapevolmente, le idee espresse da Goethe nel saggio *Sull'architettura tedesca* del 1773, un inno al duomo di Strasburgo e al suo presunto architetto", Manfred Speidel, *Bruno Taut e la Villa di Katsura*, in Ponciroli, op. cit., p. 325.

²⁷ Ivi.

dello Shōkintei, ai nobili appassionati di giardini che fornirono opera di consulenza, quali Saido Tokihiro, Nakamikado Udaiben Yoritane, Asukai Masayasu, fino al responsabile dell'esecuzione dei lavori: Nakanuma Sakyo, nato in una famiglia di mercanti²⁸, che assieme al suo collaboratore, l'umile giardiniere Yoshirō, rappresentò l'inclusione nelle scelte compositive di classi sociali diverse che, secondo Tange, seppero infondere nuova linfa vitale al processo arricchendolo con la forza della tradizione popolare. In realtà Horiguchi rinuncia ad indicare attribuzioni certe, non essendoci nessuna prova definitiva su chi abbia effettivamente concepito, progettato e costruito le singole parti del complesso. Tornando dunque alle tesi di Isozaki, la 'purezza' di Katsura appare frutto di processi di contaminazione, di ibridazione, di intuizioni e di scelte condivise, seppur ovviamente coordinate dai Principi Hachijonomiya.

In questo senso — paradossalmente — le intuizioni di Taut circa l'esemplarità del complesso, seppur basate sull'errata leggenda aurea di un geniale architetto demiurgo, appaiono rafforzate e il paragone con l'altro *exemplum* da lui addotto (gli arcaici Templi di Ise, distanti da Katsura per epoca, vicenda e stile) ancora più pregnante.

Le fonti documentali, consultate da Horiguchi, descrivono infatti come il Principe Toshihito, a Katsura, si diletasse nell'esercizio quotidiano della trascrizione di interi passi del *Genji Monogatari*. Non solo nel segno di un mero esercizio calligrafico di copiatura, ma come forma di appassionata immedesimazione estetica e rituale con la vicenda. Sappiamo altresì come la poesia giapponese reinterpreti in buona sostanza, e pur con le ovvie variazioni del caso, situazioni tipo, immagini o sonorità codificate che derivano dalla sua tradizione più antica o dalla poesia classica cinese, poiché solo dal rispetto del canone possono scaturire nuovi versi.

Cosa è dunque Katsura, il suo spazio, il suo giardino, i suoi padiglioni che offrono vedute e scorci su frammenti di poesie di autori antichi resi tangibili e concreti, se non un monumentale esercizio di lirica riscrittura compiuta *anonimamente* dai diversi protagonisti della vicenda? E cosa sono in ultima analisi i Templi di Ise, ricostruiti alternativamente ogni vent'anni sul vuoto sito della precedente edificio, se non una potente metafora universale del fare architettura? Anch'essi 'riscritti' ciclicamente in un processo immutabile, sempre nuovo e sempre antico.

I paragoni che Taut pone fra il Partenone e Ise Jingu come complementari epifanie del nucleo più profondo della disciplina, riconosciuto in tempi e luoghi diversi, e che Tange

pagina a fronte
Il ponte di terra
dell'Onrindō

²⁸ Poi adottato da una famiglia nobile e successivamente divenuto cognato di Kobori Enshū, appartenente invece per nascita alla classe militare dei samurai.



evoca nel parallelismo fra Katsura e Villa Adriana, si risolvono dunque in un'unica grande visione analogica, dove le differenze e le distanze culturali, storiche e stilistiche si sciolgono nel nome della verità atemporale dell'architettura stessa.

Il Partenone ligneo di Taut può dunque specchiarsi in quello di pietra visto dal giovane Jeanneret senza contraddizione alcuna e i rotoli del *Genji Monogatari* sovrapporsi alle pagine delle *Memorie di Adriano* scritte da un'altra grande narratrice.

Non è dato sapere se Wright abbia visitato Katsura nel corso dei suoi sette viaggi in Giappone²⁹; si conosce documentalmente solo un suo vago riferimento ad un altro complesso imperiale poco fuori Kyōto³⁰. In ogni caso, se anche lo avesse visitato non lo ammise mai, continuando ad indicare come unico suo riferimento il mondo fluttuante delle stampe Ukiyo-e. Un'arte popolare "priva di ogni ricercatezza"³¹ dominata dalla linea e da una

*pagina a fronte
sopra*

**Le cromie dello
Shōkintei** citate
nella sala con-
ferenze della
Prefettura di
Kagawa,
Tange Kenzō,
1958
sotto

**La stanza di
mezzo dello
Shōiken**, un
drappo di
velluto decorato
in oro
sottolinea
la vista sul
giardino
retrostante

²⁹ In realtà il luogo critico più frequentato dagli studiosi di Wright è se questi sia stato o no influenzato dal padiglione giapponese all'Esposizione Colombiana del 1893 di Chicago. Vincent Scully propende per una risposta affermativa, leggendo nella Ward W. Willits House, una delle prime Prairie Houses, un'influenza diretta sia degli apparati decorativi che della concezione spaziale, con la pianta disposta su uno schema cruciforme il cui centro è segnato dal fulcro del grande camino. Cfr. Vincent Scully Jr., *Frank Lloyd Wright Master of World Architecture Series*, George Braziller, New York, 1960, p. 17.

D'altro canto il tema dell'influenza dell'Hō-ō-den nell'architettura wrightiana è stato sviluppato prima e in modo esaustivo da Dimitri Tselos in *Exotic Influences in the Architecture of Frank Lloyd Wright* («Magazine of Art», n. 46, aprile 1953 e da Grant Carpenter Manson nel suo *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, Reinhold Publishing Corp., New York, 1958. Si confronti su questo tema William Cronon, *Inconstant unity: the passion of Frank Lloyd Wright*, in *Frank Lloyd Wright Architect*, edited by Terence Riley e Peter Reed, A. Alofsin, W. Cronon, K. Frampton, T. Riley, G. Wright, The Museum of Modern Art, New York, 1994. Henry Russell Hitchcock esclude invece ogni influenza dell'Hō-ō-den: "So much too much has been made of Japanese influence upon Wright's work that it is interesting to note that his actual work in the Orient has actually less of a Japanese air than much of his early work", in Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials The building of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, Duell Sloan and Pearce, New York, 1942, p. 70. Kevin Nute invece dimostra una conoscenza delle questioni spaziali e compositive dell'architettura giapponese ben più approfondita, la cui scaturigine può essere considerata l'esperienza diretta dell'architettura del padiglione e al contempo la frequentazione tramite Silsbee della cerchia degli orientalisti e collezionisti che gravitavano attorno al Fenollosa, fonte diretta quest'ultimo delle bellezze e delle meraviglie del Paese del Sol Levante, avendovi abitato dal 1878. Cfr. Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, Van Nostrand Reinhold Inc., New York, 1993.

³⁰ Come Nute sottolinea non esiste certezza che Wright abbia visitato la Villa Imperiale di Katsura. Questo nonostante Margaret Norton sostenga che alcune foto scattate da Wright a Kyōto, nel corso del suo primo viaggio in Giappone, possano far pensare ad una sua visita al complesso. Più plausibile invece pensare che questi scatti abbiano per oggetto un'altra residenza imperiale, ovvero la Shugakuin Rikyū, più tardi citata direttamente da Wright in una conferenza a Taliesin. "Indeed it is generally thought that Katsura was not widely known amongst foreign architects before the German designer Bruno Taut highlighted it as exemplifying the best of modernist principles in his 'Houses and People of Japan' (1938). It had certainly not featured in any of the early Western publication on Japanese architecture prior to Wright's 1905 visit, although a year later it was mentioned briefly by Okakura in *The Book of Tea*", in Nute, op. cit., p. 146.

³¹ Cfr. Frank Lloyd Wright, *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, con saggi di Francesco Dal Co e



rigorosa volontà di semplificazione che diviene “grazie alla sua spiccata diversità culturale [...] strumento formativo particolarmente efficace per l’artista occidentale”³². Un interesse maturato grazie dalla probabile frequentazione di una cerchia di raffinati intellettuali, facoltosi collezionisti, potenziali committenti, guidati dall’erudizione di Ernest Francisco Fenollosa³³. Il celebre orientalista che, analogamente a quanto fece Taut per l’architettura tradizionale, dal 1878 in poi fece riscoprire ai giapponesi lo straordinario valore della loro produzione artistica per poi presentarla al pubblico americano. Per Fenollosa le popolari stampe Ukiyo-e, ultime straordinarie gemme di una grande tradizione, rivelavano

che identica è la struttura dell’arte orientale e di quella occidentale. A giudizio di Fenollosa questa identità non era dimostrata dalle contingenti analogie che nelle manifestazioni artistiche è dato cogliere ma dalle omologie che le fondano, le medesime che riempiendo il mondo, sfamano il pensiero e liberano il linguaggio dall’ovvio”. [Poiché] “se il mondo non fosse pieno di omologie, simpatie e identità non ci sarebbe un ponte su cui passare dalla verità minore del visibile a quella maggiore dell’invisibile”³⁴.

Fenollosa, nel monumentale *Epochs of Chinese and Japanese Art*³⁵, non a caso fornisce continuamente paragoni e parallelismi fra opere orientali ed occidentali. Da un lato con intenti didattici, ovvero per introdurre al meglio i lettori occidentali alla conoscenza di iconografie e stili lontani; dall’altro per dimostrare, supportato in questo dai recenti ritrovamenti delle missioni archeologiche francesi ed inglesi nelle regioni indo-pakistane del Gandhāra, che un contatto fra arte del mondo greco-persiano e arte indiana, cinese e successivamente giapponese, effettivamente ebbe luogo; soprattutto per merito dei regni ellenistici fondati da Alessandro Magno in un’area grosso modo corrispondente a parte

Margot Stipe, Electa, Milano, 2008 [Chicago, 1912], p. 7.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ Ernest F. Fenollosa, considerato il più autorevole esperto di arte e cultura giapponese era cugino di primo grado dell’architetto di Chicago Joseph Lyman Silsbee. Per un’esauriente analisi sul suo ruolo e sull’influenza che Fenollosa probabilmente esercitò su Wright, allora giovane ‘matita’ nello studio di Silsbee e poi appassionato collezionista di stampe giapponesi, rimandiamo all’articolo di Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japanese Art Fenollosa: the Missing Link*, in *Architectural History Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, SAGHGB Publications Limited, Vol. 34, 1991, pp. 224-230. Qui Nute dimostra, grazie ad un manoscritto inedito di Wright e attraverso una meticolosa ricostruzione della presenza di Fenollosa a Chicago, probabilmente ospite del cugino sia come conferenziere di successo che in qualità di commissario e giurato per l’Esposizione Internazionale, la plausibilità di una formazione alternativa del giovane Wright; per così dire organica al giro di orientalisti e colti collezionisti che gravitavano attorno al Fenollosa stesso.

³⁴ Dal Co in op. cit., p. 90.

³⁵ Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Arts an Outline History of East Asiatic Design*, 2 Voll., Frederick A. Stokes Publishers New York, London, 1912.

degli attuali Afghanistan e Pakistan, e a lui sopravvissuti almeno fino al III secolo dopo Cristo. Non è un caso che il multiforme talento di Fenollosa votato da un lato alla ricerca degli universali e di indimostrabili legami fra fenomeni diversi, dall'altro alla conservazione e valorizzazione di lontani patrimoni culturali a rischio di distruzione³⁶ si esercitasse infine anche nella scrittura poetica.

Nel 1892, un anno prima della Fiera Internazionale Colombiana di Chicago³⁷, Fenollosa tornò a visitare la sua alma mater presentando presso la Phi Beta Kappa di Cambridge una serie di cantici poi raccolti in un volume pubblicato a New York l'anno seguente.

In 'East and West' I have endeavoured to condense my experiences of the two hemispheres, and my study of their history. The synthesis of two continental civilizations, matured apart through fifteen hundreds years, will mark this close of our century as a unique dramatic epoch in human affairs. At the end of a great cycle the two halves of the world come together for the final creation of the man. This union was foreshadowed two thousands years ago in the swift career of Alexander the Great, when, at a blow, he brought the arts of Greece face to face with the mystical thought of India. In the Hellenic kingdoms the ancient types of East and West were mingled to the point of a vital exchange of faculty. But, with the decrepitude of the Roman Empire, Europe and Asia, bearing in

³⁶ Mary McNeil Fenollosa, seconda moglie di Ernest, anch'essa scrittrice e poetessa, più nota con lo pseudonimo di Sydney McCall, curerà dopo la morte del marito avvenuta a Londra nel 1908, la redazione dell'incompiuto manoscritto di *Epochs*. Nella prefazione ai due tomi essa ci consegna sinteticamente il senso e l'importanza del lavoro dell'illustre coniuge. "In 1878, through the influence of Professor Morse [Edward, autore di *Japanese Homes and Their Surroundings* (1886), il libro — secondo Nute — di cui Wright riscrive interi passi nella sua *An autobiography* (1938) N.d.A.] of Salem, he was called to the University of Tōkyō, then just opening its doors to foreign instruction. He was appointed Professor of Political Economy and Philosophy. Thus he entered a veritable wonderland of new thought, new influences and new inspiration [...]. From 1878 until 1886, every recurrent two years, reappointed to his-Chair in the University, "Professor of Logic", and, later on, "Professor of Aesthetics", were added to his official titles. From the first year he had become deeply interested in an art new to him, the art of Old Japan, and, it must be added, of Old China, too, for in Japan the one cannot be studied without the other. Just at this moment the Japanese themselves were turning from all their old traditions and indulging in an orgy of foreignism. Italian sculptors and painters were imported. Foreign teachers, missionaries and adventurers flocked in from all parts of the world. European costumes and customs began to be adopted. In the break up of the feudal system many of the proudest old Lords or 'Daimyo' had been reduced to poverty. Their retainers suffered a similar fate. Collections of paintings, porcelains, lacquers, bronzes and prints were scattered, and treasures that are now almost priceless could at that time be bought for a few yen. It is even said that among the extreme foreignists some of these collection were burned as rubbish. The abolition of Buddhism as a national religion, so to speak, came with the downfall of feudalism, and, as a consequence, the treasures of the temples fared only a little less badly than those of private homes and castles. It is a strange thing that at such a crisis it should have been the keen eye and prophetic mind of a young American who first realized threatened tragedy, and that to his energy and effort, more than to any other cause, was due a swift reaction", in Ernest F. Fenollosa, op. cit., pp. XIV-XV, Vol. 1.

³⁷ Ricordiamo che Fenollosa vi partecipò nel doppio ruolo di membro della giuria del settore artistico e di commissario per il Padiglione del Giappone. Qui, per la prima volta e diversamente dalla Fiera del Bicentenario di Philadelphia del 1876, una selezione della produzione artistica nipponica fu presentata, sotto la dicitura di 'Belle Arti' e non sotto quella di 'prodotti industriali'. Questo, ovviamente, anche grazie al lavoro di mediazione culturale di Fenollosa e del suo allievo Okakura Kakuzō.

*their bosoms this pledge of plighted troth, withdrew into that long seclusion the barriers of which should not be broken until the might of invention could go hand in hand with sympathy*³⁸.

pagina a fronte
Dal Gepparō

Auspicio, forse ingenuo, di una compiuta, nuova sintesi culturale, che ben incarna l'atmosfera ottimistica dell'America alla vigilia della grande Esposizione Colombiana di Chicago del 1893; ma soprattutto incipit di una serie di versi che di fatto anticipano le parole di Wright circa il senso ultimo del mondo dell'Ukiyo-e, un'arte che è “mezzo materiale verso un fine spirituale”³⁹, che ancora una volta fa intravedere la dimensione lirica come significativo fine delle umane fatiche — e in senso lato — della nostra disciplina. In ultima analisi è questo il motivo per cui a Katsura, assieme ai koto, risuona l'arpa di Anfione.

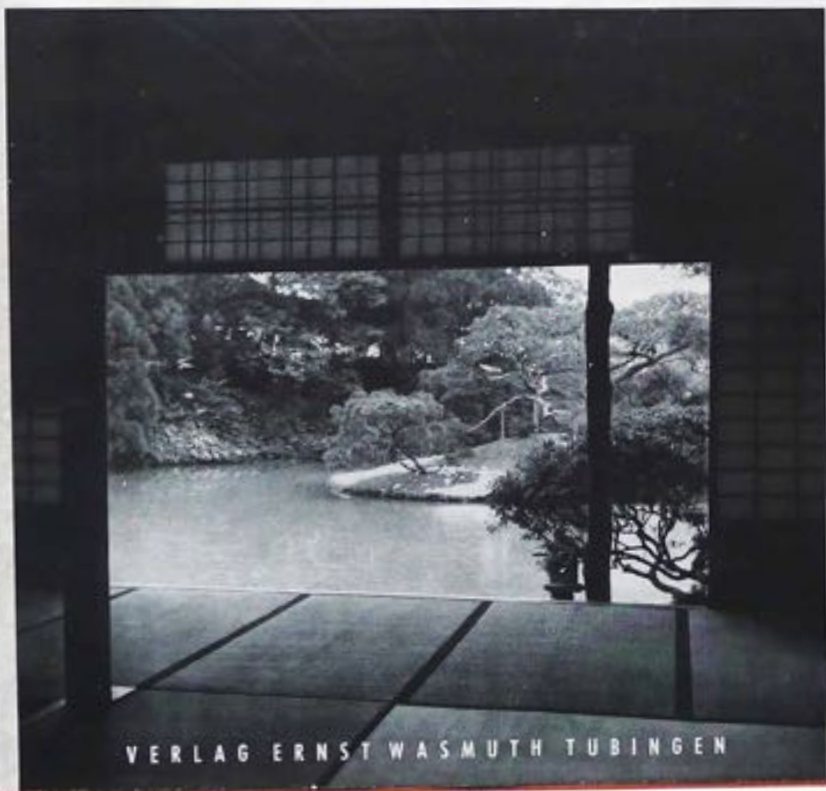
³⁸ Ernest F. Fenollosa, *Preface, East and West The Discovery of America and Other Poems*, Thomas Y. Crowell and Company, New York, 1893.

³⁹ Wright, op. cit., p.28.



T E T S U R O Y O S H I D A

DAS JAPANISCHE W O H N H A U S



VERLAG ERNST WASMUTH TUBINGEN



**Das Japanische
Wohnhaus**
Copertina della
prima edizione
Yoshida Tetsurō,
© Ernst Wasmuth
Verlag, 1935

*I am not working on architecture, I'm working on architecture as a language,
and I think you have to have a grammar in order to have a language.
You can use it, you know, for normal purposes, and you speak in prose.
And if you are good at that, you speak a wonderful prose.
And if you are really good, you can be a poet.*
(Mies van der Rohe, 1955)

*"I have never seen any Japanese architecture. I was never in Japan. We do it by reason. Maybe the Japanese do it that way too"*¹.

Con queste poche parole Mies liquida, in un'intervista rilasciata all'Architectural Association di Londra, ogni presunta influenza sul suo lavoro dell'architettura tradizionale giapponese ipotizzata dal suo interlocutore, l'architetto Henry Thomas Cadbury-Brown².

Questa laconica negazione non gli impedisce però di porre a paragone la sua idea di architettura con la spazialità giapponese in un'altra intervista, rilasciata alla BBC il 6 ottobre 1959, quando in risposta all'osservazione dell'intervistatore, l'architetto Graeme Shankland³, circa le recenti critiche mosse in Inghilterra da parte degli abitanti di case a pianta libera che si rifanno ai suoi modelli e a quelli di Wright, e delle quali si stigmatizza la non comodità oltre alla totale mancanza di privacy, egli afferma *"I would not like to live in a cubical house with a lot of small rooms. I would rather live on a bench in Hyde Park"*⁴.

¹ Mies è a Londra per ricevere la prestigiosa medaglia d'oro del R.I.B.A. Sollecitato da una domanda se fosse stato mai stato influenzato dall'architettura giapponese, Mies risponde così: *"Non ho mai visto nessuna architettura [tradizionale] giapponese. Non sono mai stato in Giappone. Quello che facciamo lo facciamo razionalmente. Forse i giapponesi fanno [architettura] allo stesso modo"*, cfr. Henry Thomas Cadbury-Brown, *Ludwig Mies Van Der Rohe. An Address of Appreciation*, in «The Architectural Association Journal», LXXV, (luglio-agosto 1959), n. 834, pp. 27-28.

² Al contrario di Mies, H.T. Cadbury-Brown costruirà nel 1964 (assieme alla moglie, l'architetto americana Elizabeth Romeyn-Elwyn) una casa chiaramente ispirata all'architettura nipponica tradizionale — o meglio — all'interpretazione che Sakakura Junzō, già allievo di Le Corbusier, fornì nel celebrato padiglione nipponico costruito per l'esposizione internazionale del 1937; opera visitata dall'allora ventiquattrenne Cadbury-Brown.

³ Graeme Shankland, tipica figura di architetto e urbanista modernista inglese noto (suo malgrado) per il Piano di Liverpool che prevedeva demolizioni e risanamenti del centro storico vittoriano in nome della massima efficienza delle funzionalità urbane. Uno strumento di piano definito da Gavin Stamp "un incubo" e fortunatamente realizzato solo in parte. Non migliore la definizione di Raphael Samuel, che lo etichettò come "il macellaio di Liverpool".

⁴ "Io non potrei vivere in una casa cubica con tante piccole stanze, preferirei piuttosto vivere su di una panchina in Hyde Park. Costruirei per me una casa molto semplice ma molto grande, così da poterci fare dentro

Mies descrive in seguito come avrebbe immaginato di costruire una casa per sé: “*I would built a very simple, but very large, house so that I could do inside what I like*”. Alla successiva domanda se dunque, abitando quello spazio vuoto, gli sarebbe piaciuto poter spostare mobili e oggetti in modo libero e sempre diverso “*like the Japanese do in their houses*” Mies risponde con il consueto distacco “*I would do that... Ja, something like that...*”⁵.

Dapprima negata ma poi innegabilmente evocata, la concezione del valore del vuoto come uno spazio colmo di possibilità che contraddistingue l’architettura orientale si pone dunque come ulteriore riferimento per rileggere a posteriori la sua opera.

Si è molto congetturato se realmente Mies abbia mai veramente avuto interesse per l’architettura dell’Estremo Oriente, a parte il riflesso che di questa ebbe la sua generazione attraverso la mediazione dell’opera wrightiana.

Werner Blaser⁶ ha esplorato questa possibile tangenza accostandone l’opera ad una serie di architetture tradizionali, sia cinesi che nipponiche, indagando in particolar modo le affinità non tanto formali (peraltro suggestivamente sottolineate⁷), ma soprattutto quelle relative alla comune vocazione che architetture fra loro così diverse hanno nell’aprirsi verso il paesaggio naturale o alla sua raffinatissima astrazione sublimata dal giardino orientale. Spazi non equivalenti certo, ma che finiscono per specchiarsi gli uni negli altri nel segno di una reciproca rarefazione dei segni e riverberazione di significati assoluti. È ovvio che tale lettura debba essere intesa principalmente come un suggestivo esercizio comparativo analogico, vista la diretta smentita di Mies circa qualsivoglia presunta influenza da parte di quei lontani mondi e modi. Un fatto critico interessante, giacché in genere le smentite, i dinieghi, l’assenza di documenti in cui si ammettono possibili suggestioni — o al contrario — la loro presenza che quelle possibili suggestioni smentiscono,

quello che mi pare. Farei esattamente così [come fanno i Giapponesi nelle loro case?] Sì, qualcosa di simile”. Cfr. Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, The Pall Mall Press, New York, 1974.

⁵ Estratti di questa intervista radiofonica si possono ascoltare su <http://www.informinteriors.com/blog/2010/architecture/mies/>, consultato nell’agosto 2016.

⁶ Werner Blaser, Johannes Malms, *West Meets East — Mies van der Rohe*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1996.

⁷ Al volume è poi seguita la mostra “*West is East is West*” (catalogo Vice Versa Verlag, Berlin, 2000), allestita poi nel 2007 presso la Crown Hall. La mostra era composta da dieci paia di grandi fotografie in bianco e nero scattate da Blaser che giustapponevano spazi miesiani (a sinistra) ad architetture tradizionali dell’Estremo Oriente (a destra) secondo un criterio narrativo che documentava concetti architettonici invarianti fra i quali: portale, giardini, fuori/dentro, nascosto/rivelato, aperto/racchiuso. Attentissimo gioco analogico/combinatorio, rivelatore di sorprendenti nessi. Werner Blaser, già studente dell’IIT, è autore di quasi cento pubblicazioni, di cui circa quindici dedicate all’opera di Mies con il quale ebbe occasione di collaborare direttamente. Sensibile alla cultura giapponese, vi ha completato i suoi studi e vissuto per un certo numero di anni. Al suo ritorno pubblica *Temple und Teehaus in Japan*, Urs Graf Verlag, Olten / Lausanne, 1955.

sono talvolta la prova più evidente di un'effettiva, inconscia, ammissione di interesse; basti pensare al rifiuto di Wright ad accennare a qualsiasi debito nei confronti dell'architettura giapponese, alle sue forme, alla sua concezione spaziale⁸; o al dibattito critico sorto in Italia attorno a Mondrian durante gli anni Cinquanta, anch'egli più volte accostato a moduli compositivi giapponesi, nonostante l'assenza di riscontri documentali diretti.

Limitazioni polemiche e agiografia hanno in comune un grave difetto: quello di dare per scontato l'ineffabilità della pittura di Mondrian e in generale della pittura astratta [...] Col nostro metodo di analisi ricostruttiva abbiamo del resto abbondantemente provato che, al contrario, le opere di Mondrian parlano e dicono molte cose, a saperle leggere, e di più abbiamo potuto volta a volta qualificare questi risultati di interpretazione, in maniera, crediamo, autenticamente e oggettivamente obbediente ai processi interiori rappresentati dalle opere od atti pittorici. È vero: tali risultati sono in genere staccati, sino all'antitesi, dalle testimonianze dell'artista, cioè dalle sue comunicazioni verbali e postume al fare⁹.

⁸ Alan Crawford fornisce un importante contributo su questo tema pubblicando alcune lettere che Frank Lloyd Wright scrisse a Charles Robert Ashbee, più noto per essere stato colui che scrisse la prefazione ad una seconda edizione del famoso portfolio Wasmuth *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* pubblicata a Berlino nel 1911. In una delle lettere trovate nei diari di Ashbee è testimoniata l'irritazione di Wright nei confronti dell'architetto e designer *Arts&Crafts* inglese per aver scritto nel suo contributo come l'opera di Wright fosse stata influenzata dall'architettura giapponese, rifiutandosi poi di modificare il testo a seguito delle rimozioni di Wright. Nella lettera del 26 settembre del 1910 l'architetto americano risponde in questi termini: "My conscience trouble me — Do not say that I deny that my love for Japanese art has influenced me — I admit that it had but claim to have digested it — Do not accuse me of trying to 'adapt Japanese forms' however, that is a false accusation and against my very religion. Say it more truthfully even if it does mean saying it a little more gently", cfr. Alan Crawford, *Ten letters from Frank Lloyd Wright to Charles Robert Ashbee*, in «Architectural History: Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain», n. 13, 1970, p. 69.

⁹ Carlo Ludovico Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano, 1963, pp. 365-366. Il Ragghianti in questa sua erudita interpretazione di Mondrian dedica ben diciannove pagine a *Il contenuto storico della sintesi matura: L'architettura dell'Estremo Oriente*. Un'ulteriore livello di influenza utilizzato per meglio rileggere l'opera dell'artista olandese: "Se noi vogliamo intendere il significato di Mondrian nell'arte del secolo ventesimo, dobbiamo centrare con precisione quel processo di rievocazione della tradizione formale dell'Occidente identificatasi con la mistica della bellezza e perfezione, che ha condotto all'eliminazione di ogni contenuto (sentimento, partecipazione vitale, comunicazione naturale e umana) fuori dalla forma stessa come contenuto, ed a questo processo risoltosi come certezza di possesso e contemplazione della Verità assoluta ha sottoposto anche l'architettura, nella forma storica dell'architettura giapponese che si era espressa in modalità di linguaggio riconducibili alle forme pure". In un modo meno obliquo, Gioseffi parla letteralmente di desunzione di temi formali: "Strutture, impaginazioni spaziali, 'spirito' certo, ma anche desunzione diretta, precisa, palmare della partitura delle pareti (così esterne come interne), esibita dagli edifici residenziali (palazzi imperiali, stabilimenti monastici, dimore private) costruiti nel corso dei secoli secondo la tradizione locale", in *La falsa preistoria di Piet Mondrian*, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'arte antica e moderna, n. 8, 1957, p. 8.

Sia le tesi di Ragghianti, già in maturazione nel contributo pubblicato sul numero 32 di «seleArte» del 1957, sia quelle di Gioseffi saranno citate da Manfredo Tafuri nel capitolo *I rapporti fra i movimenti europei d'avanguardia e la cultura figurativa giapponese* del volume *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli Editore, Bologna, 1962.

Il classicismo giapponese di Mies

Yatsuka Hajime¹⁰ analizza rigorosamente la questione, soffermandosi forse fin troppo letteralmente sulle analogie individuate da Blaser ed esprimendo molti dubbi sull'effettiva influenza dell'architettura tradizionale giapponese nel lavoro di Mies. La posizione è netta: se ci sono delle similitudini queste sono puramente casuali. Muovendo dalla considerazione su come questo tema sia oramai divenuto un cliché, Yatsuka sottolinea come un certo tipo di critica d'architettura orientale¹¹, perseveri in tali studi comparativi onde poter rivendicare alla cultura architettonica giapponese e cinese una sorta di primogenitura della modernità in architettura. Egli passa poi a mettere in discussione dapprima l'effettiva importanza del ruolo dell'*Hō-ō-den* nell'opera di Wright¹², per relativizzare in seguito l'effettivo influsso che la 'scoperta' di Katsura da parte di Taut ebbe sulla cultura architettonica europea¹³. Il punto di vista è pragmatico. La rottura della scatola muraria operata prima da Wright, messa a punto da De Stijl, sublimata poi nelle rarefatte opere europee di Mies che si aprono al paesaggio mediante grandi aperture e con la prosecuzione delle murature verso l'esterno, poteva avvenire solo in un contesto occidentale connotato da una tradizione costruttiva di strutture murarie, sia portanti che di tamponamento, e non nell'architettura tradizionale giapponese: un'architettura lignea la cui puntiforme struttura non poteva consentire che regolarità di passo e seriale ripetizione. È questo il sistema che connota le 'trasparenti' architetture dello stile *shinden zukuri* del periodo medievale *Nara* e *Heian*. Solo con l'ibridazione fra gli stili *sukiya zukuri* delle case da tè — mutuato dallo stile rustico e dal tipo architettonico contadino denominato *minaka* — con lo stile *shoin zukuri* delle case dei samurai, le strutture nell'architettura tradizionale si doteranno di maggiore flessibilità. L'esempio è proprio Katsura; la cui pianta a

¹⁰ Yatsuka Hajime, *Mies and Japan*, «Cornell Journal of Architecture», *The Future of Permanence*, Vol. 7, Spring 2003, published by The Cornell University Department of Architecture, pp. 52-62.

¹¹ Yatsuka si riferisce anche a Ishii Kazuhiro, *protégé* di Charles Moore a Yale, e alla sua comparazione fra le opere di Mies e quelle dell'architetto giapponese Yoshida Isoya, autore negli anni Trenta e Quaranta di una reinterpretazione in chiave modernista dello stile *Sukiya*.

¹² "The *Hō-ō-den* pavillon [...] was a smaller copy of the *Hō-ō-do* Pavillon built in Uji, near Kyōtō, in the eleventh century. However it was far from a precise copy, not only in terms of its size or its appearance (especially the roof shape), but also in its basic spatial conception. [...] In Chicago the interior space of the *Hō-ō-den* was subdivided to provide exhibition rooms for fine artworks representing different periods. This subdivision never occurred in classical buildings. It is unlikely that this tight pavillon, lacking the transparency, common to Japanese architecture, provided a source of inspiration for Wright's flowing spaces. And it is also unlikely that this plan was simply a compromise due to the intended program, even the Japanese did not notice the differences at that time", in Yatsuka, op. cit., p. 52.

¹³ Che al contrario ebbero un notevole impatto in Giappone. Il primo libro di Taut pubblicato in Giappone ebbe quattro ristampe in due anni.

zig-zag nell'ala dei padiglioni residenziali, progressivamente arretrati sul fronte verso il lago, poté essere risolta mediante quelle nuove possibilità di attacco fra corpi di fabbrica con giunzioni e sottrazioni di pilastri fra diversi *shoin* che si susseguirono nel corso di lavori successivi alla morte di Toshihito. Un sistema ed uno schema planimetrico tipico delle case e dei castelli samurai, come quello di Nijō, sempre a Kyōto. Paradossalmente, conclude Hatsuka a proposito di questo — a suo avviso — impossibile paragone, Mies si dimostrerebbe realmente un classicista, poiché le sue opere del periodo americano, quelle segnate dalla ricerca di uno spazio chiaro, di un puro vuoto racchiuso nelle trasparenti scatole tamponate da grandi superfici vetrate, sostenute da una possente esoscheletro di travi e pilastri, richiamerebbero non tanto l'iconica, celebrata e ibrida Katsura, ma quelle architetture 'classiche' che portarono all'estremo lo studio della copertura di grandi spazi liberi e flessibili, divisi da schermi scorrevoli o paraventi pieghevoli, tipiche del medioevo giapponese; ovvero le architetture dello stile *shinden zukuri*. Al di là di questa analisi in negativo, l'esile percorso che lega Mies con l'Oriente, sia cinese che giapponese, sembra comunque disseminato di significativi indizi. Un campo di indagine suggestivo, sostenuto però più da ipotetiche, possibili, suggestioni che da concrete prove documentali di un'effettiva influenza.

L'Oriente e la Germania del primo Novecento

*I tried to counteract the dangers of pseudo-scientific activity by strengthening the guest lecture series and with the ridiculously low annual salary of RM 5,000 I engaged for the Bauhaus the services of personalities like O. Neurath, Vienna, K. van Meyenburg, Basel, Dr. Dunker [sic], Berlin, Dr. H. Riedel, Dresden, Dr. R. Carnap, Freiburg, Dr. W. Dubislav, Berlin, Dr. E. Fiegl, Vienna, Dr. L. Schminke, Neukölln, Count Dürckheim, Leipzig, Karel Teige, Prague, Dr. H. Prinzhorn, Frankfurt, etc.*¹⁴

Così Hannes Meyer prima di lasciare il Bauhaus difende il suo operato elencando come nota di merito gli inviti rivolti a noti psicologi a contribuire alla didattica della scuola negli anni della sua direzione. Un tentativo, quello di incanalare l'eredità del misticismo di Itten e di altre influenze o filosofie — anche orientali — evidentemente ancora presenti, che cercava di dare basi scientifiche a temi e richieste che continuamente venivano poste alla sua attenzione da parte del consiglio degli studenti.

Le lezioni di psicologia furono introdotte al Bauhaus nel periodo in cui la direzione dell'Istituto era affidata ad Hannes Meyer. Questa novità è sintomatica della tendenza, esistente al Bauhaus dal 1928, alla sistematizzazione dell'insegnamento e alla sua fondazione su basi scientifiche. Il

¹⁴ Hannes Meyer, *My expulsion from the Bauhaus: An Open Letter to Lord Mayor Hesse of Dessau*, pubblicata in *Das Tagenbuch* (Berlin), Vol. 11, n. 33 (August 16, 1930), pp. 1307, ripubblicato in inglese in Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge MA, The MIT press, 1969, p. 163.

conte Dürckheim, chiamato ad insegnare psicologia come docente esterno da Lipsia, si fondeva sulla psicologia della Gestalt di Wundt e Krueger; aveva però studiato criticamente anche Freud e Adler e poneva energicamente l'accento sulla necessità di ampliare la psicologia individuale facendo oggetto di studio anche la psicologia sociale. Il fatto che le teorie di Kandinskij e di Klee trovassero qui la loro conferma scientifica spiega almeno in parte l'importanza che l'insegnamento della psicologia assunse per il Bauhaus¹⁵.

Appare singolare la scelta di Meyer di invitare Dürckheim a Dessau, una scuola orientata sotto la sua direzione su una linea totalmente opposta al credo politico di quest'ultimo. Il giovane conte proveniva infatti dal *milieu* politico culturale legato a circoli conservatori profondamente anti-bolscevichi, dove l'interpretazione del cattolicesimo del teologo e mistico renano Meister Eckhart¹⁶, vissuto fra XIII e XIV secolo, si incrociava con lo studio della filosofia, della psicologia, delle religioni orientali (di cui erano indagate le similitudini e la comune struttura psicologica con il Cristianesimo), delle pratiche di meditazione legate al buddhismo, del brahmanesimo, e — non ultimo — dello studio del *Tao Te Ching* di Lao Tzu. Testo scoperto grazie alla prima moglie, Enja Von Hattingberg, con cui poi formò nel primo dopoguerra una sorta di comune denominata *Das Quadrat* i cui altri due angoli erano formati rispettivamente da Ferdinand Weinhandl, prima attivo nell'Istituto di Psicologia di Monaco e poi in quello di Kiel, e da sua moglie Margarethe. Dürckheim descrive la scoperta casuale del libro di Lao Tzu come una vera e propria illuminazione¹⁷; a provocarla l'undicesimo verso del classico cinese composto presumibilmente fra il quarto e terzo secolo a.C.

¹⁵ H. M. Wingler, *Il Bauhaus*, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 187.

¹⁶ Riscoperta che aveva avuto precedenti nel tardo romanticismo tedesco già segnato da una vera e propria indomania. "Buddha, Eckhart e io insegniamo nella sostanza la stessa cosa — Eckhart entro i vincoli della sua mitologia cristiana. Il Buddhismo contiene i medesimi pensieri non contaminati da tale mitologia, ed è quindi semplice e chiaro, per quanto una religione possa essere chiara. Io ho raggiunto la chiarezza completa. Se si va alla radice dei fatti appare evidente che Meister Eckhart e Sakyamuni insegnano la stessa cosa, con la differenza che il primo non può e non sa esprimere i propri pensieri con la stessa immediatezza del secondo, trovandosi invece obbligato a tradurli nella lingua e nella mitologia del Cristianesimo", Arthur Schopenhauer, *Il mio Oriente*, Adelphi, Milano, 2007, p. 28.

¹⁷ "And suddenly it happened! I was listening and lighting went through me. The veil was torn asunder, I was awake! I had just experienced 'it'. Everything existed and nothing existed. Another reality had broken through this world. I myself existed and did not exist... I was seized, enchanted, someplace else and yet here, happy and deprived of feeling, far away and at the same time deeply rooted in things. The reality which surrounded me was suddenly shaped by two poles: one that was the immediately visible and the other an invisible which was the essence of that which I was seeing. I truly saw Being", così Dürckheimer descrive la folgorazione ricevuta dalla lettura dell'undicesimo verso del *Tao Te Ching*, in Alphonse e Rachel Goettmann (a cura di), *Becoming real: Essays on the Teachings of a Master*, Theosis Books, Indianapolis, 2009, p. 9.

Trenta raggi [di una ruota, N.d.A.] convergono in un mozzo.
 grazie al suo vuoto abbiamo l'utilità del carro.
 Modelliamo l'argilla per farne un vaso:
 grazie al suo vuoto abbiamo l'utilità del vaso.
 Ritagliamo porte e finestre per fare una casa:
 grazie al loro vuoto abbiamo l'utilità della casa.
 Perciò se l'uso dell'essere è benefico,
 l'uso del non-essere è ciò che ne crea l'utilità.

Concetto portante del *Tao Te Ching* (letteralmente *Il libro della Via e della Virtù*) è la complementarità degli opposti, l'eterno divenire, il mutamento o nella definizione di Okakura Kakuzō il passaggio: *“l'eterno sviluppo che torna su sé stesso per dare vita a nuove forme”*¹⁸. Concetti che al di là (o in virtù) del loro esotismo potevano fare presa nella coscienza degli intellettuali e degli artisti più sensibili alle contraddizioni della Repubblica di Weimar¹⁹ e che, come abbiamo visto, inevitabilmente circolavano anche nel Bauhaus di Meyer e in quello successivamente diretto da Mies, come testimoniano recenti contributi e testimonianze²⁰.

¹⁸ Okakura, op. cit., p. 32.

¹⁹ “The new popularity of Asian religions in Germany (after the Romantics at the beginning of the 19th century) began around 1900 under the influence of Theosophists and the emergence of a neo-romantic ‘new mysticism’. It grew rapidly after the war with several translations of the *Daodejing* [Tao Te Ching, N.d.A.] becoming available, the most widespread of which was by Alexander Ular. This book, together with the translations of Laozi and Zhuangzi published by Martin Buber and Richard Wilhelm, unleashed a kind of Dao craze among intellectuals and artists of the Weimar Republic”, in Karl Baier, «*The Asia-Pacific Journal Japan Focus*», Vol. 11, Issue 48, n. 3, December 2013.

²⁰ In un recente numero della rivista «*Gestalt Theory*» si è dibattuto, fra vari studiosi, sulle reali influenze e i contatti che la psicologia della Gestalt può avere avuto sulla didattica del Bauhaus. Poiché né Max Wertheimer, né Kurt Koffka o Wolfgang Köhler vi fecero lezione o vi furono coinvolti in qualche modo mentre Rudolf Arnheim, impegnato nella scrittura di un famoso articolo sulla scuola ebbe occasione di visitarla solo d'estate, vuota di studenti e di docenti. Oggetto della discussione se e come Karl Duncker, allievo e assistente dei fondatori della *Gestaltpsychologie*, indicato nella lista di Hannes Meyer dei docenti invitati riportata in precedenza, abbia o no tenuto un corso a Dessau; o come indicano testimonianze e altre fonti (cfr. la tavola sinottica di tutti i corsi tenuti al Bauhaus in M. Siebenbrodt e Lutz Schöbe, *Bauhaus 1919-1933 Weimar-Dessau-Berlin*, Parkstone International, New York, 2009) se non si sia trattato piuttosto del padre, Hermann Duncker, amico di Hannes Meyer, chiamato a tenere due conferenze su *Introduzione al pensiero marxista*, come risulta dagli archivi della didattica custoditi nel Bauhaus Archiv. In questo scenario Dürckheim — come abbiamo visto già interessato allo studio delle religioni e delle filosofie orientali — potrebbe aver avuto il monopolio dell'insegnamento gestaltico, pur provenendo da ambienti e da un'università, quella di Leipzig, dove sia il suo mentore accademico Hans Freyer che il direttore dell'istituto di psicologia Felix Kreuger si ponevano su posizioni estremamente conservatrici, tanto da confluire successivamente in una convinta e pronta adesione al nazismo, a partire dal 1933. Fra gli uditori di Dürckheim anche Klee, Kandinsky e Albers. Sempre a proposito dell'influenza del *Tao Te Ching* nell'ambiente del Bauhaus, nell'articolo si sono riportate testimonianze su Marguerite Friedlander Wildenhain, studentessa nel corso di ceramica a Weimar e Dessau, poi emigrata negli Stati Uniti. Nella sua autobiografia (*The Invisible Core: A Potter's Life and Thoughts*, Pacific Books Limited, New York, 1973) è ricordata l'influenza non solo dell'opera di Lao Tzu, ma più precisamente di quell'undicesimo verso che tanto colpì lo stesso Dürckheim. Sempre nell'articolo sono riportate memorie

Werner Blaser sottolinea i contatti che Mies ebbe con Karlfried Graf Dürckheim, figura dalla storia romanzesca²¹, oggi ricordato per essere stato uno dei più grandi psicoterapeu-

di William S. Huff, Professore Emerito di Architettura presso la New York State University, già allievo di Albers e Gropius al Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh, che testimonia come il *Tao Te Ching* fosse ben conosciuto nel Bauhaus, un'entità certamente polimorfa e non dogmatica, e come quel passo di Lao Tzu sulla pregnanza del vuoto fosse popolare, tanto che lui stesso lo potrebbe aver sentito enunciare per la prima volta dallo stesso Gropius. Cfr. *Gestalt theory and Bauhaus — A Correspondence*, between R. Behrens, B. Danilowitz, W. S. Huff, L. Spillmann, G. Stemberger e M. Wertheimer in the summer of 2011, in «*Gestalt Theory*», Vol. 34, N. 1, pp. 81-98.

²¹ “I was sent there in 1938 with a particular mission that I had chosen: to study the spiritual background of Japanese education. As soon as I arrived at the embassy, an old man came to greet me. I did not know him. ‘Suzuki’ he stated. He was the famous Suzuki he was here to meet a certain Mister Dürckheim arriving from Germany to undertake certain studies. Suzuki is one of the greatest contemporary Zen Masters. I questioned him immediately on the different stages of Zen. He named the first two, and I added the next three. Then he exclaimed: ‘Where did you learn this?’ ‘In the teachings of Meister Eckhart!’ ‘I must read him again...’ (though he knew him well already). It is under these circumstances that I discovered Zen. I would see Suzuki from time to time”. Brian Victoria, *A Zen Nazi in Wartime Japan: Count Dürckheim and his Sources: D.T. Suzuki, Yasutani Haku'un and Eugen Herrigel*, «The Asia Pacific Journal | Japan Focus», Vol. 12, Issue 3, n. 2, January 13, 2014. Così Karlfried Graf Dürckheim ricorda l'incontro con Suzuki Daisetz Teitaro, grande maestro Zen, avvenuto a Tōkyō durante la missione ufficiale che l'aveva portato in Giappone per conto di Joachim Von Ribbentrop, Ministro degli Esteri del terzo Reich. Dürckheim nacque a Monaco nel 1896 in una facoltosa famiglia di antiche e nobili origini bavaresi, crebbe fra Steingaden, villaggio bavarese dove la famiglia possedeva una grande magione, Weimar, nella villa progettata da Henry van de Velde e a Coblenza, nel castello di Basenheim. Allo scoppio del primo conflitto mondiale, a diciotto anni, si arruola come ufficiale volontario combattendo in prima linea per quarantasette mesi. Al suo rientro, aderisce ai *Frei Korps* che si opposero alla Repubblica di Monaco. Successivamente si iscriverà a filosofia, sempre militando in gruppi di destra e pubblicando libelli anti-comunisti. Abbiamo fatto riferimento alla sua carriera accademica, alle sue illuminazioni spirituali sospese fra il culto di Meister Eckhart, il Taoismo e il Buddhismo e al suo coinvolgimento come docente di psicologia al Bauhaus. Successivamente su questo sedime fu facile per Dürckheim aderire dal novembre del 1933 al nazional-socialismo come molti dei suoi colleghi, fra i quali i suoi ex-professori a Kiel. La sua carriera negli quadri alti del partito fu rapida e data la sua formazione fu presto inviato in una serie di missioni diplomatiche all'estero, accompagnando Von Ribbentrop in Inghilterra per promuovere l'immagine della nuova Germania. Nel 1935 con l'introduzione delle leggi sulla purezza della razza, Dürckheim cominciò ad essere considerato una presenza imbarazzante data la sua condizione di ‘mezzo sangue’ dovuta alle origini ebraiche della madre, imparentata anche con i Rotschild. Per questo motivo, per rimuovere il problema, fu creata appositamente per lui la sopracitata missione in Giappone. Dürckheim, peraltro già iniziato alla concezione di uno Zen — per così dire — fuso con le posizioni di Meister Eckhart secondo il pensiero di Eugen Herrigel (nazista anche lui, autore del popolare *Lo Zen e il tiro con l'arco*), compì diversi viaggi fra il Giappone e la Germania propagandandovi il Bushidō (la via dei samurai). Residente a Tōkyō durante gli anni del conflitto, dopo la caduta dell'Impero egli fu arrestato dall'esercito di occupazione americano e successivamente imprigionato per sedici mesi che occupò praticando la meditazione Zen oltre a scrivere un libro. Al suo rientro in Germania, nel 1947, egli si dedicò alla psicologia fino all'apertura nel 1950 di un centro studi nella foresta nera. Il grande successo dei suoi libri, e gli inviti per conferenze e lezioni lo portarono all'estero, in numerosi paesi europei e frequentemente negli Stati Uniti dove riprese la frequentazione di Mies. Nel 1972 a Dürckheim fu conferita la Humboldt Plakette nel campo della psicologia. Nel 1977 gli fu conferita dalla Repubblica Federale tedesca la Croce al Merito di Prima Classe. Morirà a 92 anni nel 1988.

ti del Novecento. Contatti che ebbero luogo sia a Dessau — dove continuò ad insegnare Psicologia nel biennio 1930-32, che a Berlino; e poi, nel dopoguerra, a Chicago dove Dürckheim “*allowed him [Mies, N.d.A.] to participate in his in analysis of Far Eastern wisdom. Mies also became acquainted with the writings of the Japanese philosophers, and the great Zen Master Daisetz Teitaro Suzuki*”²².

È sufficiente tutto questo a farci parlare di un debito di Mies verso l'architettura e la filosofia orientale? Ovviamente no²³, ma se Hatsuka critica la comparazione di Blaser come dipendente da sensazioni soggettive e per questo facilmente confutabile, perché frutto di osservazioni superficiali (non tenendo così in gran conto il numero delle pubblicazioni di Blaser sul maestro tedesco, né i suoi studi all'Illinois Institute of Technology allora diretto da Van Der Rohe, né infine il lungo rapporto di lavoro che ebbe con lui nei primi anni Sessanta) è pur vero che Mies un certo interesse per il concetto filosofico di intangibile presenza del vuoto, così come declinato dalla cultura Zen e da quella Taoista, che storicamente la influenza e la precede, lo ebbe. La sua biblioteca, composta dai seicento volumi custoditi presso il Department of Special Collections, University of Illinois at Chicago Circle²⁴ e dai duecento che gli eredi hanno trattenuto, racconta anche questo. Oltre ad un'edizione del *Tao Te Ching*, nel catalogo è presente anche il libro di Chang Amos Ih Tiao²⁵, *The existence of intangible content in Architectonic Form*²⁶, e una prima edizione del libro che Blaser pubblicò nel 1955 al

²² Blaser, op. cit., p. 108.

²³ Anche Johaness Malms, il filosofo che scrive *Architecture — an Allegory*, saggio che apre *West meets East*, lo riconosce: “*But apart from the connection with Häring and a few books on Lao Tse and Confucius, there are no signs that point to a direct, causal influence of far eastern tradition*”, in op. cit., p. 26.

²⁴ La biblioteca personale di Mies, alla sua morte, si componeva di circa ottocento volumi. Una parte di questi volumi è stata acquistata nel 1969-70 dalla University of Illinois Chicago. Nel fondo sono presenti due ideogrammi calligrafici, ognuno su carta bianca (16 x 16 cm) montati su un unico foglio di cartoncino grigio a guisa di kakemono (iscrizione decorativa di solito posta nel *tokonoma*, o nicchia delle stanze più importanti delle case tradizionali giapponesi), e la stampa di Hiroshige (con dedica di FLW: “*Yoshiwara at evening / to Mies van der Rohe at Taliesin Sept 13 37*”), donata da Frank Lloyd Wright a Mies nel 1937, quando quest'ultimo visitò Taliesin. La visita, che secondo i piani originali doveva durare un solo giorno, di giorni né durò quattro. È probabile che i due abbiano parlato a lungo di come impostare la didattica dell'Armour Institute of Technology. La visita si concluse con tour dello Unity Temple, e delle case Coonley e Winslow in Illinois. Cfr. Cammie McAtee, ‘*Alien #5044325 Mies's First Trip to America*’, in Phyllis Lambert (a cura di), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture, Montreal, Whitney Museum of American Art, New York, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, Germany, 2001, p. 161 e note 96-99.

²⁵ Architetto, Ingegnere e docente nato nel 1916, laureato nel '46 in Cina, con successivi studi di specializzazione a Princeton, 1951-52. Aprì lo studio professionale a Bangkok, in Thailandia, negli anni 1952-67 per poi tornare negli Stati Uniti nel 1967 chiamato come docente presso la Kansas State University. Il suo libro, adesso intitolato *The Tao of Architecture* è considerato un classico nelle scuole di architettura nordamericane.

²⁶ Ovvero Lao Tzu, *Tao Teh King: Interpreted as Nature and Intelligence by Archie J. Bahm*, Frederick Ungar, New York, 1958 e Chang Amos Ih Tiao, *The existence of intangible content in Architectonic Form based upon the practicality of Lao Tzu's Philosophy*, Princeton University Press, 1956 cfr. Kim Ransoo, *The “Art of*

suo ritorno dal Giappone; libro apprezzato da Mies, tanto da essere il stato il viatico per le future collaborazioni di Blaser col maestro tedesco²⁷. Nella raccolta compare infine, con una bella immagine degli *shoin* di Katsura Rikyū sulla sovraccoperta, anche *Japanische Architektur* (1952) di un autore a cui abbiamo accennato alcune pagine fa introducendo l'interpretazione che Horiguchi Sutemi dà della Villa come palinsesto di frammenti letterari. Ci riferiamo a Yoshida Testurō, la cui fama è principalmente legata alla prima edizione di quel volume conservato a Chicago, originalmente intitolato *Das Japanische Wohnhaus*, pubblicato da Wasmuth²⁸ nel 1935, e da allora oggetto di numerose ristampe. Considerato come un'opera fondamentale per la divulgazione della cultura architettonica giapponese tradizionale presso gli architetti modernisti europei, di influenza pari se non maggiore alle pubblicazioni di Taut, *Das Japanische Wohnhaus* è divenuto col tempo il simbolo dei rapporti interculturali che legarono Berlino e la Germania al Giappone, da Ende&Böckmann²⁹ fino ad Ishimoto Kikuji, uno dei fondatori del primo raggruppamento di architetti modernisti giapponese (la Bunriha Kenchiku Kai). Laureatosi alla Tōkyō Imperial University, Ishimoto giunse immediatamente dopo il conseguimento del diploma in Europa — primo giapponese a lavorare con Gropius — per rimanere per ben due anni al Bauhaus. Aperta la via, altri compagni di Ishimoto nella Bunriha raggiungeranno il Vecchio Continente; Horiguchi Sutemi viaggerà dall'Austria all'Olanda nel 1923-24, mentre Yamada Mamoru nel 1929-30 per conto del Ministero delle Comunicazioni, istituzione per la quale lavorava come architetto. La visita, che prevedeva un soggiorno in Europa e negli Stati Uniti, confluirà in un reportage pubblicato sulla rivista «Kokusai kenchiku». Yamada si rivelerà dunque una figura importante

building" (*Baukunst*) of Mies Van Der Rohe, Georgia Institute of Technology, 2006.

²⁷ In *Mies van der Rohe. The Art of Structure* Whitney Library of Design, 1994 Blaser racconta come nel 1975 ebbe modo di chiedere ai membri della famiglia di Mies a quali libri della sua grande biblioteca fosse stato più legato. Questo, così asserisce, con la consulenza di chi — esterno alla famiglia — lo frequentò anche nei momenti di *studium*. Ebbene, *Temple und Teehaus in Japan* compare nella lista dei cinquantadue libri che Mies soleva consultare di più. Libri probabilmente trattenuti dagli eredi e non donati alla UIC anche per questo motivo.

²⁸ Stesso editore di *Japanische Architektur* e di *Der Japanische Garten* pubblicato nel 1957. Ultimo volume della cosiddetta trilogia tedesca di Yoshida.

²⁹ Invitati a Tōkyō dal governo giapponese fra il 1886 e il 1887 a presentare una serie di proposte per la nuova sede del parlamento e per gli annessi edifici amministrativi. Se ambedue le versioni della proposta per il parlamento, una neo barocca, l'altra in stile orientaleggiante, furono respinte le nuove sedi della corte suprema e del ministero della giustizia furono invece costruite. Solo l'ultima è sopravvissuta alle distruzioni belliche. Sulla storia dei primi rapporti culturali e professionali fra architetti occidentali e giapponesi in epoca *Meiji* cfr. Jonathan M. Reynolds, *The architectural profession in Japan, 1850-1930*, in *Maekawa Kunio and the Emergence of Modernist Architecture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2001.

per l'interscambio culturale fra Germania e Giappone; dapprima sviluppando un'estesa rete di contatti durante i tre mesi di soggiorno a Berlino che gli consentirà poi di incontrare Gropius, Max e Bruno Taut, Mendelsohn, Le Corbusier, Mart Stam e J.J.P. Oud e poi visitando (e fotografando per conto della rivista giapponese) molte architetture, fra le quali un discreto numero di siedlungen berlinesi e il Weissenhof. Grazie a questa attività di pubbliche relazioni egli riuscirà a partecipare in qualità di delegato del Giappone al secondo CIAM di Francoforte³⁰.

Con una missione simile a quella di Yamada, sempre per conto del medesimo Ministero, Tetsurō Yoshida partirà da Tōkyō nel luglio 1931, rientrando un anno dopo e limitando il suo soggiorno europeo al periodo che va dal settembre del 1931 al giugno 1932. Fissata la sua residenza a Berlino, da qui viaggerà in molti paesi del vecchio continente incontrando quasi tutti i protagonisti della scena europea eccetto, — per una sua precisa scelta — Le Corbusier a cui preferì l'antico mentore Perret, di cui ammirava l'estrema chiarezza d'impiego del sistema strutturale a travi e pilastri in cemento armato, così simile a quello ligneo che caratterizzava l'architettura tradizionale nipponica.

Un importante ruolo nell'aiutare Yoshida a tessere proficue relazioni con i protagonisti della ricerca architettonica a Berlino l'avrà Hugo Häring, in primo luogo per il suo ruolo di segretario dell'associazione Der Ring; in secondo luogo per il precedente aiuto da lui fornito allo stesso Yamada, incontrato numerose volte nel periodo del suo soggiorno berlinese e accompagnato personalmente in visita alla siedlung Siemensstadt³¹. Ma le analogie col viaggio del collega giapponese finiscono qui. Se Yamada giunge a Berlino con una serie di pubblicazioni delle sue opere appena costruite a Tōkyō e di vecchi progetti proposti ai tempi della Bunriha, suscitando interesse ma anche una certa ilarità per una sostanziale, ingenua, imitazione del linguaggio espressionista³², Yoshida porterà invece con sé alcune copie di un album con i progetti di due case da lui costruite in Giappone per un unico committente privato. Progetti che interpretavano in un modo originale l'architettura tradizionale giapponese alla luce delle istanze della nuova architettura europea. Una carriera, quella di Yoshida come libero professionista, parallela al suo impiego principale di architetto impiegato al Ministero

³⁰ Cfr. Oshima Ken Tadashi, *Yamada's Euro-America*, in *International Architecture in Interwar Japan Constructing Kokusai Kenchiku*, University of Washington Press, Seattle, 2009, pp.62-67.

³¹ Cfr. Hyon-Sob Kim, *Tetsuro Yoshida (1894-1956) and architectural interchange between East and West*, in «*Architecture Research Quarterly*», Cambridge University Press, Cambridge, Vol. 12, n. 1, 2008.

³² «Yamada brought with him publications of his own work, which facilitated an architectural discussion of their common aspiration to create dynamic forms. Mendelsohn took note of Yamada's early design for a public hall in a Bunriha publication, joking that 'this is a copy of my Einstein tower'. Yamada replied, 'Well, maybe', and they both laughed", Tadashi, op. cit., p. 64.

per il quale all'epoca aveva già realizzato interessanti edifici modernisti; come ad esempio il palazzo per uffici della compagnia telefonica a Kyōto (1922-24) e la Sede Centrale delle Poste a Tōkyō (1927-31).

Il *Shin-Nihon-Jutaku-Zunshū* [Illustrazione di nuove case giapponesi] non è un vero e proprio libro. Seppur stampato da una casa editrice e firmato con uno pseudonimo³³, esso si configura più come un portfolio del proprio lavoro. Ottimamente confezionata, la pubblicazione si rivelerà comunque uno strategico strumento per incrementare la qualità delle relazioni alimentando altresì grande attesa per un'ulteriore e più strutturata pubblicazione. *Das Japanische Wohnhaus* nasce dunque sulla spinta di un forte interesse per lo studio della casa giapponese a partire da progetti tangibili di un architetto nipponico, considerato perciò autorevole sull'argomento in virtù di siffatti natali³⁴.

Due figure si riveleranno particolarmente preziose per il giovane giapponese, due architetti vicini a Mies. Ovvero il precedentemente menzionato Hugo Häring, già dotato di un pregresso interesse per il tema del rapporto fra natura e architettura espresso dalla tradizione orientale³⁵, e soprattutto Ludwig Hilbersheimer. Ambedue inviteranno Yoshida

pagine.54-55
Settanta
variazioni
di Tana (o
Tokowaki), da
**Das Japanische
Wohnhaus** di
Yoshida Tetsurō
© Ernst
Wasmuth
Verlag, 1935

³³ Yoshida usa lo pseudonimo di Shima Tetsuro e stampa la pubblicazione presso la casa editrice di Tōkyō Kōyōsha, nel 1931. Cfr. Kim, op. cit., p. 53 e nota 55.

³⁴ Kim Hyon-Sob, per far comprendere l'interesse per il portfolio, elenca le pubblicazioni dedicate all'architettura giapponese fino a quella data note e pubblicate in Occidente: C. Dresser, *Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures*, London, 1882; E.S. Morse, *Japanese Homes and their Surroundings*, Boston, 1886; F. Baltzer, *Das Japanische Haus*, Berlin, 1903; R.A. Cram, *Impressions of Japanese Architecture and Allied Arts*, New York, 1905. Tutti autori occidentali, nessun autore nipponico. Si comprende dunque il motivo dell'interesse per il portfolio e per il progetto di un possibile libro redatto da un autore, per così dire, indigeno. Aggiungo alla lista di Kim anche la pubblicazione di G.A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin, 1927, che Horiguchi — parlando del giardino e della Villa di Katsura — ricorda con queste parole: "Again, many foreign architects have seen them before Taut without being greatly moved. But that was because the modern idea regarding architecture was not yet fully matured in Europe until very recently. It was several years after World War I that Gustav Adolf Platz proclaimed in his book that modern European architecture began with a study of Japanese dwelling-house", op. cit., p. 7. Anche la pubblicazione del Platz, dunque, contribuiva alla creazione di una così grande passione per l'architettura nipponica. Si ricorda infine come alcune immagini delle case illustrate nel portfolio di Yoshida compaiano assieme ad alcuni progetti di Ishimoto Kikuji in un notissimo libro pubblicato a Milano e prefatto da Le Corbusier. Ovvero in Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli, Milano, 1932. Segno dell'effettiva circolazione del *Shin-Nihon-Jutaku-Zunshū*.

³⁵ Cfr. Peter Blundell Jones, *The lure of the Orient: Scharoun and Häring's East-West Connections*, «Architectural Research Quarterly», Cambridge University Press, Cambridge, Vol. 12, n. 1, 2008. (Sui rapporti interpersonali fra Mies e Häring, dopo le discussioni sull'impostazione da dare al Weissenhof e sulla vicenda delle tesi portate al CIAM che segnarono una pesante sconfitta per Häring a cui seguì la sua rinuncia a portare avanti il suo progetto per un'abitazione tipo per Stoccarda e la sua eclissi nei congressi successivi), cfr. Werner Oechslin, "Not from an aestheticizing point of view' Mies's Steady Resistance to Formalism and Determinism: A Plea for Value-Criteria in Architecture" (Lambert, op. cit.), dove a pagina 56 si legge: "At the same time, communications remain polite and friendly ('Dear Mies', 'My dear Mies').

a portare avanti il progetto di un libro che affronti da un punto di vista interno le tematiche dell'architettura giapponese residenziale, probabilmente presentandolo personalmente all'editore Wasmuth. Pochi anni dopo Yoshida correttamente li citerà nella Vorwort al volume, ringraziandoli affettuosamente per il supporto da loro fornito alla sua impresa.

Sulla struttura e sulla fortuna del libro rimandiamo all'interessante studio di Kim Hyon-Sob già citato in nota³⁶, riprendendone qui solamente alcuni punti significativi. Il primo dei quali riguarda l'influenza del portfolio dell'architetto giapponese, le cui copie portate dal Giappone costituivano, come abbiamo visto, non solo un ottimo biglietto da visita per incontrare i Maestri del Moderno, ma soprattutto un prezioso dono. Yoshida, interessato all'architettura nord-europea, non esitò ad intraprendere un viaggio a Stoccolma. Qui visitò sia il municipio del suo campione, Ragnar Östberg, che le opere di Asplund, riuscendo poi ad incontrare quest'ultimo nel suo studio. Evidentemente Yoshida portò in dote non soltanto la sua ammirazione ma anche una copia del *Shin-Nihon-Jutaku-Zunshū*. Non è infatti un caso se appena un mese dopo Asplund, invitato a tenere una conferenza presso il Royal Institute of Technology in occasione della sua nomina a Professore in Architettura, si esprime in questi termini:

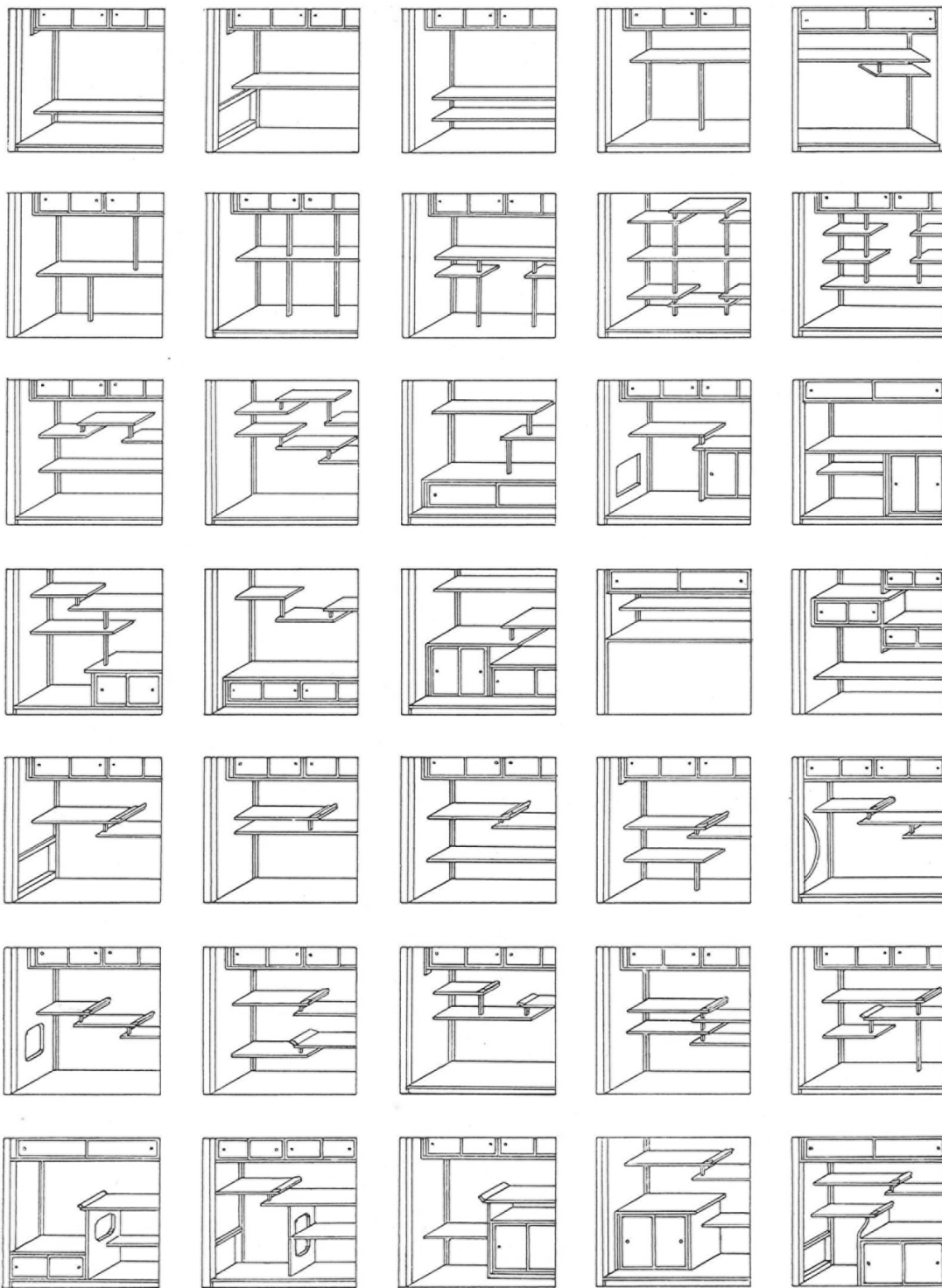
*Maybe we in Western Europe are coming closer to the Japanese idea of the house; as not too fixed, heavy, and permanent object. Maybe we will adopt what has long been practised in Japan, changing our houses from one season to the next, from one inhabitant to the next, according to requirements. Remove entire walls during the summer for increased ventilation, just as the Japanese do*³⁷.

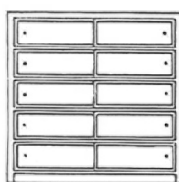
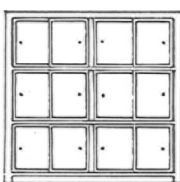
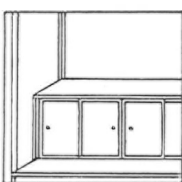
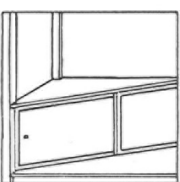
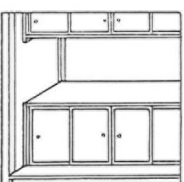
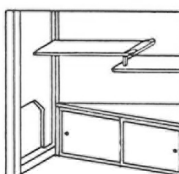
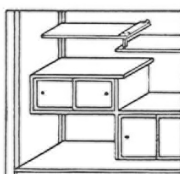
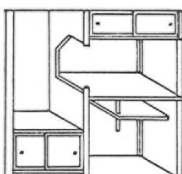
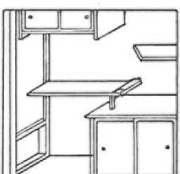
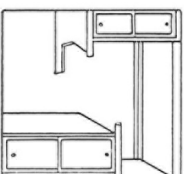
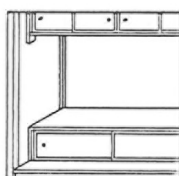
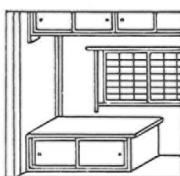
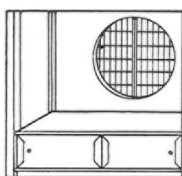
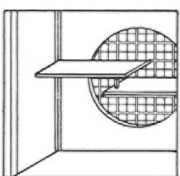
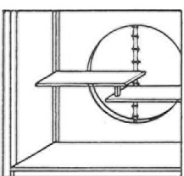
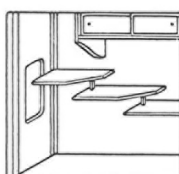
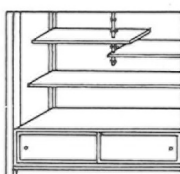
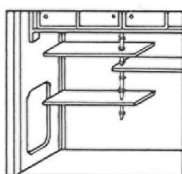
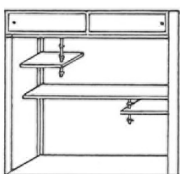
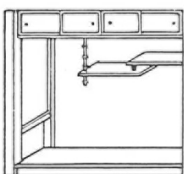
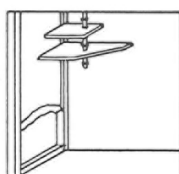
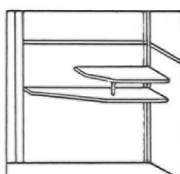
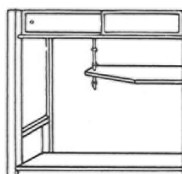
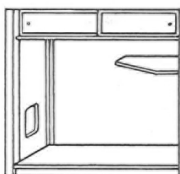
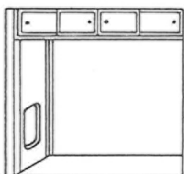
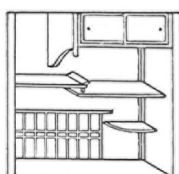
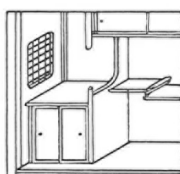
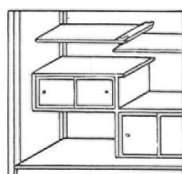
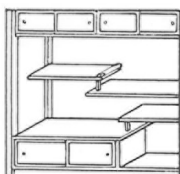
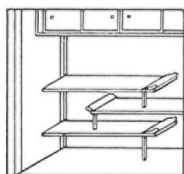
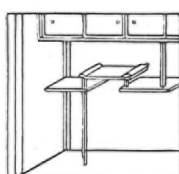
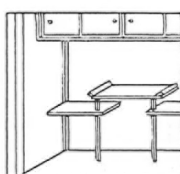
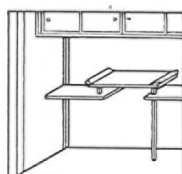
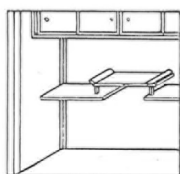
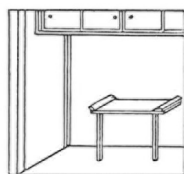
La conferenza, successivamente pubblicata in «Byggmästaren: Arkitektupplagan», la rivista d'architettura più importante di Svezia, fu corredata da una foto di una lignea veranda aperta verso il paesaggio, appartenente a una delle due case pubblicate da Yoshida nell'album *Shin-Nihon-Jutaku-Zunshū*. Un'immagine scelta accuratamente da Asplund col preciso intento di illustrare la sua concezione di 'spazio infinito' ripresa da *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler, illustrando così — aggiungiamo noi — la monumentale opera

One reports not merely on business matters, but might add (as, for example, Häring does in a letter to Mies of 22 January 1925): 'Have you read Erich Mendelsohn's article on Fr. Ll. Wright in B.T.?'"

³⁶ Si segnala specialmente la parte sull'influenza che il libro pare abbia avuto sul progetto di Villa Mairea di Alvar Aalto. Molto giapponesi sembrano l'area dell'ingresso principale, della scala — con la sottostante porta scorrevole analoga a un *fusuma*, del giardino d'inverno, con le mensole per i fiori che richiamano quelle delle architetture tradizionali schematizzate da Yoshida in una famosa tavola comparativa presente nel libro e soprattutto l'interpretazione della modalità espositiva delle opere d'arte collezionate dai Gullichsen; prevista a rotazione a seconda delle occasioni e delle stagioni. Secondo Kim, una modalità mutuata dalla tradizione di esporre kakemono (iscrizioni calligrafiche decorative) sempre diversi e nuovi nei *tokonoma* delle case da tè.

³⁷ Cfr. Erik Gunnar Asplund, *Var Arkitektoniska rumsuppfattning*, in «Byggmästaren: Arkitektupplagan (1931)», pp. 202-210, tradotto da S. Unwin e C. Johnsson as 'Our architectural conception of space', in «Architectural Research Quarterly», n. 4, 2000, pp. 151-160.





spengleriana sulla comparazione delle civiltà, con un'altra comparazione, in un vertiginoso gioco di significati incrociati. Quella medesima fotografia di una delle due case progettate per la famiglia Baba sarà poi nuovamente usata da Yoshida in *Das Japanische Wohnhaus*, simmetrico riflesso di quel fugace incontro. Il secondo e più interessante punto da porre in evidenza riguarda l'eventualità di un incontro con Mies, magari ottenuto grazie alla mediazione di Hilberseimer.

Come si evince dai diari³⁸ di Yoshida, durante il suo soggiorno berlinese egli avrà occasione di essere invitato al Bauhaus per una conferenza sull'architettura giapponese, non particolarmente affollata vista la natura estemporanea e la programmazione prevista per il sabato pomeriggio del 7 novembre 1931, primo anno della direzione di Mies dopo il licenziamento di Hannes Meyer. I diari non registrano alcun incontro, allo stesso modo risulta impossibile sapere chi formulò l'invito. Altro punto oscuro, che non esclude però che un contatto sia potuto avvenire, è la mancanza di notizie su chi, fra gli architetti berlinesi, Yoshida abbia effettivamente incontrato. Mentre per la maggior parte dei viaggi in Europa si hanno pagine di note e descrizioni (in alcune parti a dire la verità lacunose) per i quattro mesi e mezzo che l'architetto giapponese trascorse a Berlino non si ha alcuna notizia. Solo una lista di indirizzi: Hans Poelzig, Walter Gropius, Bruno Taut, Franz Hoffmann, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Alfons Anker, Wassili Luckhardt, Hans Scharoun e, ultimo della lista, Mies van der Rohe.

Dunque si incontrarono mai? Nella biblioteca di tremila volumi che Mies dichiarò di possedere nel suo studio a Berlino³⁹ fu mai inserito quel portfolio che in nuce già conteneva l'idea di un libro di grande popolarità e successo? E fu mai parte di quella raccolta la prima edizione di *Das Japanische Wohnhaus*?

Non è possibile saperlo. Per questo motivo le presunte influenze o somiglianze che l'architettura di Mies ha con quelle della tradizione orientale rimangono, appunto, presunte. In maniera analoga a quanto accaduto per Klee, Kandisky e Albers, attenti ascoltatori delle conferenze di Dürckheim al Bauhaus di Meyer e capaci di ritrovare in quelle parole conferme a ricerche da loro già precedentemente avviate, se quell'incontro avesse mai avuto luogo, forse esso avrebbe solo rinsaldato le certezze di una ricerca già intrapresa, acquisita, oramai in essere. Eppure, nonostante questa possibilità di contatto abbia

³⁸ Come sottolinea Kim, unica fonte per questa e altre notizie è la raccolta di note, appunti e pagine di diario raccolta in Mukai Satoru (a cura di), *Kenchikuka Yoshida Tetsuro Kaigai no Tabi*, Tsushin Kenchiku Kenkyusho, Tōkyō, 1980.

³⁹ Davanti agli studenti del Carolina State College nel 1952, Mies dichiarò che di questi tremila volumi riuscì a portarne solo trecento negli Stati Uniti, cfr. Blaser, op. cit.

diritto di esistenza, anche solo come evanescente ipotesi storica, non è questo il punto che a noi interessa ricercare. Che manchino o no le prove documentali di un possibile incontro, di un possibile scambio, ciò non è in ultima analisi importante. La chiave dell'enigma c'è già e risiede in quelle parole pronunciate da Mies nella prima intervista radiofonica di cui abbiamo parlato un po' di pagine fa: "*we do it by reason. Maybe the Japanese do it that way too*". È dunque l'aderenza ad una logica costruttiva comune, ad una condivisa rarefazione degli elementi nel corso di un processo che riduce tutte le parti ad un'essenzialità scevra da ogni ricatto formalista quello che veramente conta; e la poesia non potrà che abitare quegli spazi proprio perché non cercata, né nominata a priori. Il *beinahe nichts*, il quasi nulla dell'architettura si potrà così compiere, rivelando il suo complementare opposto: la totalità, l'assoluto.

The title West meets East can be justified with the view that the ideas of East and West meet, as if at the center of a cross, in the thoughts and buildings of Mies van der Rohe, and that, independently, an extraordinary similarity ensues⁴⁰.

L'architettura di Mies risolve dunque l'impossibile equazione ponendosi come ferma intersezione al centro di una croce le cui braccia collegano punti cardinali opposti, tradizioni e culture diverse. Uno spazio vuoto, equidistante, ad un tempo classico e non, disponibile alla vita dell'uomo e alla contemplazione della natura. Dove le differenti parti del progetto, composte a guisa di sineddoche e monadi, finiscono per acquisire una superiore unità. Nel 1956 per le celebrazioni del completamento dell'Illinois Institute of Technology Eero Saarinen dedicò a Mies queste parole:

Great architecture is both universal and individual. The universality comes because there is an architecture expressive of its time. But the individuality comes as the expression of one man's unique combination of faith and honesty and devotion and belief in architecture.

Segue un canonico, eloquente, silenzio.

⁴⁰ Blaser, Malms, op. cit., p. 7.





pagina a

fronte

La vista sul
giardino da
uno degli
ambienti
formali posti
al piano primo
di casa Fujita/
Yasuda.
Per gentile
concessione
del Japan
National Trust

*L'Europe, à diverses reprises -avec Alexandre le Grand,
avec Marco Polo, au seizième siècle-
a découvert l'Asie orientale, et chaque fois ce fut une surprise nouvelle,
Comme il s'agissait d'une planète différente.
Chaque fois, en effet, nos classicismes méditerranéens
avaient l'impression se retrouver en présence de classicismes analogues,
quoique formés d'éléments à première fois incompréhensibles.*

(René Grousset, *Bilan de l'Histoire*)

Non è un caso che sia la citazione di René Grousset, illustre storico dell'Asia, poi conservatore al Musée Guimet di Parigi dal 1929 al 1933, ad aprire *Ore Giapponesi*¹ la cronaca del viaggio compiuto in Giappone nel 1953 da Fosco Maraini. La classicità analoga individuata dal Grousset fra tradizioni culturali così diverse è infatti un topos ben consolidato nel campo degli studi sull'arte orientale e sui rapporti che questa ha avuto con l'Occidente. Abbiamo già accennato al lavoro comparativo e divulgativo di Ernest F. Fenollosa e all'ipotesi del Nutt che suggerisce una diretta influenza delle tesi di quest'ultimo sulla formazione del giovane Wright, divenuto collezionista di stampe Ukiyo-e e poi autore del saggio ad esse dedicato, pubblicato nel 1912.

Due anni dopo l'uscita di *Le stampe giapponesi. Una interpretazione* è Henri Focillon a dedicare un libro ad Hokusai e a cimentarsi con questo inafferrabile tema di possibili parallelismi fra stilemi che sembrano condividere una comune impronta pur provenendo da mondi così lontani e diversi.

In un passo del suo studio, comparando le modalità di stesura del colore e di pittura della tela nelle due diverse tradizioni artistiche, Focillon pone a paragone la grossolana brosse degli artisti europei — così fatta per distendere il grasso impasto dei colori all'olio — con i leggeri pennelli da acquerello dei pittori giapponesi, che rimandano invece a una gestualità diversa,

¹ Maraini, op. cit.

a una modalità di pittura antica, arcaica, paradossalmente in grado di produrre opere di una stupefacente modernità.

Così lavoravano in Grecia i pittori vascolari, e le affascinanti immagini della vita familiare, gli splendidi episodi tratti dal mito e dalla storia che decorano finemente i fianchi dei bianchi lecizi del V secolo sono stati tracciati sulla creta secondo gli stessi metodi. Subito dopo una delle prime mostre dedicate all'arte giapponese in Europa, Edmond Pottier² fu il primo a segnalare l'analogia in una splendida recensione su «La Gazette des Beaux-Arts». Due forme del genio umano sorte nelle regioni più opposte dello spazio e del tempo vengono così a trovarsi accostate dall'identità delle tecniche e dall'affinità dei risultati. Senonché c'è da chiedersi se si tratti proprio di affinità e se sia lecito esigere una spiegazione storica da un fatto del genere. Se l'ellenizzazione dell'India a opera di Alessandro e l'irradiazione dell'arte greco buddhista del Gandhāra abbiano esercitato una manifesta influenza sulla statuaria cinese del VII secolo e sugli stupefacenti bronzisti giapponesi del secolo successivo. Nulla consente ancora ancora di stabilire la relazione storica tra la Grecia e il Giappone per quanto concerne la tecnica delle arti del disegno e l'uso del pennello. [...] In ogni modo, ciò che ne viene fuori dall'accostamento istituito dal Pottier è la forza permanente di un'esperienza tecnica che, a tanti secoli e miglia di distanza, approda agli stessi risultati³.

L'interesse ad un proficuo confronto fra manufatti prodotti da culture così distanti fra loro, Pottier lo dimostrò non solo col suo lavoro di archeologo impegnato negli scavi di siti dell'Asia Minore ma, successivamente, con il suo ruolo di curatore al Louvre, impegnato assieme a Leon Heuze nel riunire ed esporre la collezione di ceramiche greche e romane del Museo con quelle orientali, offrendo così agli studiosi e al pubblico una preziosa occasione per cogliere possibili somiglianze. *Ex oriente lux*, fu dunque questo il tema dominante nel clima culturale europeo nel periodo che va dagli anni Settanta del XIX secolo agli anni Trenta del Novecento. Un interesse che legava discipline confinanti come la storia dell'arte, l'archeologia, l'etnografia. Si pensi, agli studi comparativi di Heinrich Wölfflin, al *BilderAtlas Mnemosyne* di Aby Warburg, alla rivista *Documents* di Georges Bataille, alla *Vie de formes* dello stesso Focillon.

E la luce proveniva appunto dalla regione cui Focillon faceva riferimento; dal Gandhāra, da Hadda e da altri siti localizzati nelle regioni di Lahore e di Peshawar; siti scavati dalle missioni archeologiche francesi e inglesi, che cominciavano a restituire mirabili reperti

² Edmond Pottier storico dell'arte e archeologo (1855-1934) è ricordato per essere stato il promotore del *Corpus Vasarum Antiquorum* (CVA), il primo e il più vecchio progetto di ricerca internazionale dell'Union Académique International, il cui scopo era la creazione di un catalogo definitivo degli antichi vasi greci. Partito con 6 paesi partecipanti, oggi il CVA ha catalogato più di 100.000 vasi custoditi nelle collezioni dei 26 paesi ad oggi partecipanti. Pottier curò anche la prima edizione del fascicolo del *Corpus Vasarum Studiorum*, pubblicato dal Louvre nel 1922.

³ Henri Focillon, *Hokusai*, Abscondita, Milano, 2003 [1914], pp. 24-25.

di scuola ellenistica così come ben ci racconta Rudyard Kipling nell'episodio che apre il romanzo *Kim*⁴. Scoperte che consentirono a Alfred Charles Auguste Foucher⁵ di proporre un effettivo contributo dell'arte greca all'iconografia buddhista, da lui ritenuta — prima di questa contaminazione — aniconica. Per Foucher dunque il sorriso di Apollo finì per posarsi sul volto di Buddha, mentre l'Afghanistan, esotico altrove amato da Breton, fece la sua apparizione nella intenzionalmente sbagliata ed incompleta mappa surrealista del mondo⁶.

E di matrice surrealista è l'uso delle fotografie — tipicamente montate una accanto all'altra — che André Malraux usa in *Le voix du silence*⁷ per veicolare tramite il consueto shock visivo il balenare dello scintillio di una possibile connessione. In una nota doppia pagina del libro sono infatti poste a paragone due sculture provenienti da ambiti molto diversi; un dettaglio di un volto delle classicheggianti statue medievali che ornano i portali della cattedrale di Reims e una testa di un Bodhisattva appartenente alla collezione personale dello scrittore. Quest'ultimo, frammento di scultura proveniente dal Gandhara, è puntualmente fotografato in modo tale da emulare il taglio della prima immagine a sostegno delle tesi puramente letterarie di Malraux circa l'esistenza di un'arte 'gotico-buddhista'.

*Unlike Fenollosa and the others who posited the spread of Greco-Buddhist art into China and Japan, Malraux rejects an evolutionary-geographic sequence in favor of a suspended moment outside time and cultural particularity*⁸.

Malraux, avventuriero, partigiano nella guerra di Spagna, politico, ma in *primis* letterato, costruisce dunque il suo *museo immaginario* andando oltre qualunque attinenza con i canonici

⁴ Il romanzo si apre con l'episodio della visita al museo di Lahore di un Lama appena giunto dal Tibet che diverrà poi compagno di avventure del giovane Kimball O'Hara. Al sant'uomo verranno mostrati dal direttore della "casa delle meraviglie", preziosi reperti che illustrano alcuni ben noti episodi della vita di Buddha, codificati secondo la consueta iconografia, ma in stile 'greco'. Il Lama non ne riconoscerà i codici formali, essendo questi ben diversi da quelli delle regioni da cui proviene. Questo episodio da una precisa idea della popolarità di questa arte agli inizi del Novecento. Cfr. Rudyard Kipling, *Kim*, Adelphi, Milano, 2003.

⁵ Alfred Charles Auguste Foucher, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*, Paris, 1922, III voll.

⁶ Cfr. *Le monde au temps des Surréalistes*, mappa pubblicata nel numero speciale della rivista belga «Variétés», numero speciale curato da André Breton, *Le Surréalisme*, giugno 1929. Il mito dell'arte greco-buddhista, simbolico anello di congiunzione fra culture e tradizioni diverse, fu celebrato grazie alle numerose mostre ad essa dedicate a Parigi negli anni fra le due guerre mondiali e alla straordinaria collezione del Museo Guimet, frutto delle campagne di scavo condotte dal DAFA, Délégation Archéologique Française en Afghanistan creata nel 1922. La popolarità di tale arte era complementare al grande interesse che i surrealisti in generale, e Breton in particolare, dimostravano per la religione che la esprimeva, al pari dell'induismo o delle altre filosofie orientali. Interesse non causato da un'improvvisa illuminazione mistica, bensì dal ruolo anti-razionalista che essa poteva esprimere, e dunque funzionale alla loro visione del mondo profondamente antiborghese.

⁷ André Malraux, *Il Museo dei Musei (Le voci del silenzio)*, Mondadori, Milano, 1957 [Gallimard, 1951].

⁸ Gregory P. A. Levine, *Malraux's Buddha Heads*, in R.M. Brown, D.S. Hutton (a cura di), *A Companion to Asian Art and Architecture*, Wiley-Blackwell, Oxford, United Kingdom (DOI: 10.1002/9781444396355.ch26).

metodi di lettura scientifica, critica o cronologica usata degli archeologi e dagli storici. La sua diviene un'anti-storia dell'arte votata alla lettura delle opere come puri segni significanti; forme che, liberate dalla contingenza storico-sociale che le ha prodotte, sopravvivono alla personalità dei loro autori acquistando pieno diritto di cittadinanza in un empireo posto al di là delle epoche e delle classificazioni; per l'appunto un 'museo immaginario', luogo di silenti dialoghi tra opere diverse fra loro legate da un medesimo substrato formale. Una seducente ipotesi, appunto, più letteraria che scientifica, che oltrepassa e radicalizza il modello di lettura formalista proposto dal Focillon avvicinandosi all'intimo surrealismo di Lilar.

La Casa per Bertha Doctor a Procida

Analogie e paragoni sono talvolta a buon mercato e facili.
Ma spiegano le cose con poche parole⁹.

Quasi anticipando le omologie illustrate dal letterato francese, in un numero di «Domus» pubblicato nel febbraio 1938¹⁰, Bernard Rudofsky — memore forse delle medesime tecniche di comunicazione surrealiste già intraviste in celebri doppie pagine di uno degli ultimi trattati di architettura del Novecento — non giustappone immagini di automobili a iconici templi dorici acropolitani nel nome di uno standard raggiunto o da raggiungere bensì, con una simile e straniante efficacia, due riproduzioni pittoriche di architetture fra loro lontanissime nello spazio e nel tempo.

Nella rubrica *Rapporti* che apre il numero, all'affresco di un paesaggio pompeiano che mostra in scorcio una domus romana Rudofsky fa corrispondere l'immagine di un'altra architettura 'classica': un palazzo giapponese nello stile medievale shinden *zukurì* tratto, non a caso, dal *Das Japanische Wohnhaus*.

Due esempi, due suggestive coincidenze, per mostrare quanto alcuni problemi sono universali. Non è certo immaginabile l'esistenza di relazioni, contatti culturali, fra Roma antica e l'antico Giappone. Questa coincidenza non è davvero da considerarsi superficialmente come un incontro fortuito, non solo gli architetti hanno come una parentela spirituale ma perfino gli autori di queste due antiche immagini rivelano una toccante sensibilità comune nei mezzi di espressione. Tutto ciò prova che le fatiche e le aspirazioni umane sboccano [sic] in risultanze universali e che tali sono gli stili. La vita è molto meno complicata che non ne sospettiamo. Ai nostri padri spetta l'onore di aver offuscato con maestria questo fatto, attraverso una catalogazione di stili puramente formale¹¹.

⁹ Bernard Rudofsky, *Dell'andatura*, «Domus», n. 124, aprile 1938, p. 15.

¹⁰ Cfr. «Domus», n. 122, febbraio 1938, pp. 2-5.

¹¹ Rudofsky, op. cit., p. 4.

Suggestiva tangenza a cui Rudofsky nelle pagine immediatamente precedenti antepone, a guisa di premessa, un'altra coppia di fotografie. Questa volta è una stanza di una casa europea “espressione di una sana tradizione” che “procede da quel tipo quasi immutabile di dimora, che riconosciamo nelle semplici stanze quattrocentesche fiorentine, nel nudo Chippendale, nel primo ottocento [sic]”¹² a specchiarsi nel geometrico spazio di un ambiente di una delle case progettate da Yoshida per la famiglia Baba, già illustrate nel portfolio *Shin-Nihon-Jutaku-Zunshū*, pubblicato a Tōkyō nel 1931 appena prima di raggiungere Berlino.

La casa giapponese è il risultato di un'armonia di vita che noi appena sospettiamo. Ultima fase d'una lunga evoluzione, questa casa è letteralmente il vaso d'una vita perfetta. A noi è dato solo di poter apprezzare i suoi lati pratici e tecnici. Il suo miglior pregio sta poi nel fatto che essa è di prammatica una casa in un giardino. Il giardino fa parte integrale della casa e della vita dei suoi abitanti. Le grandi aperture malgrado il clima sono la testimonianza della comunicazione con la natura. L'elasticità e la variabilità delle partizioni nell'interno, la normalizzazione dei dettagli della costruzione sono i pregi che la buona architettura occidentale del dopoguerra ha riconosciuto e tenta di adoperare¹³.

Testimonianza del successo editoriale del libro di Yoshida e della fascinazione che i suoi contenuti esercitarono sulla generazione di architetti attiva fra le due guerre, l'articolo di Rudofsky diviene una sorta di anticipazione del progetto-manifesto pubblicato sempre su «Domus» appena un mese dopo.

“Il Mediterraneo ha insegnato a Rudofsky, Rudofsky l'ha insegnato a me”¹⁴. Così Ponti ricorda il rapporto che allora lo legava al giovane collaboratore di «Domus» che, dopo le ricerche accademiche compiute sull'architettura anonima a Santorini e le brillanti prove d'architettura con Luigi Cosenza a Napoli, era giunto infine a Milano nel 1937, presto coinvolto dall'architetto milanese nel progetto per l'Hotel San Michele di Anacapri.

La residenza pensata per la moglie Bertha Doctor, preceduta nel 1932 da un progetto simile per una casa a corte a Capri, ha l'ambizione di porsi dunque come una dimora ideale e paradigmatica; summa di un abitare mediterraneo sensuale, in stretto rapporto con la natura, opposto all'immagine delle funzionali, coeve, *machine à habiter* e dunque perfettamente in linea con la modernità ‘calda’ sostenuta da Ponti.

“Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere” questo il titolo del “commento al disegno per una casa a Procida”¹⁵ ampiamente illustrato dalle leggere gra-

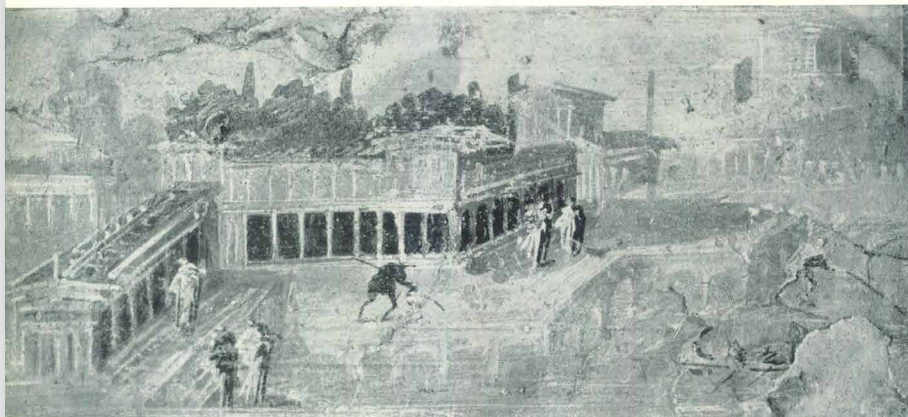
¹² *Ibid.*, p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ Giò Ponti, *Espressione di Giò Ponti*, Guarnati Editore, Milano, p.25.

¹⁵ Bernard Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in «Domus» 123, marzo 1938, pp. 6-15.

pagine 64-65
"Rapporti"
 pagine tratte
 da «Domus»
 n. 122,
 febbraio 1938.
 Courtesy
 Editoriale
 Domus SpA,
 tutti i diritti
 riservati



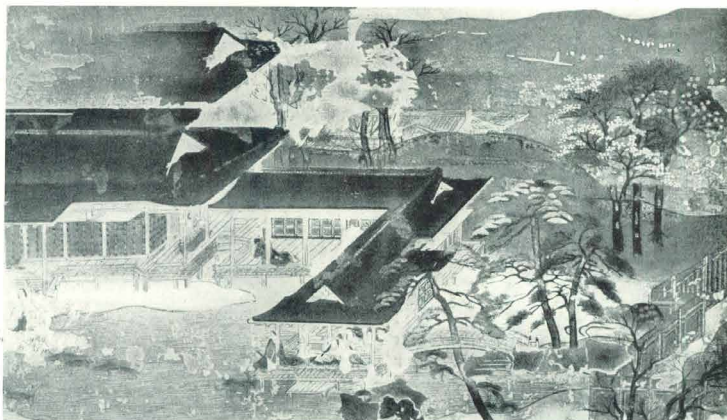
NAPOLI R. MUSEO NAZIONALE - PAESAGGIO POMPEIANO

foto Alinari

RAPPORTI

Due esempi, due suggestive coincidenze, per mostrare quanto alcuni problemi sono universali. Non è certo immaginabile l'esistenza di relazioni, di contatti culturali fra Roma antica e l'antico Giappone. Questa coincidenza non è davvero da considerarsi superficialmente come un incontro fortuito, non solo gli architetti hanno come una parentela spirituale ma perfino gli autori di queste due antiche immagini rivelano una toccante sensibilità comune nei mezzi di espressione. Tutto ciò prova che le fatiche e le aspirazioni umane sboccano in risultanze universali e che tali sono gli stili. La vita è molto meno complicata che non ne sospettiamo. Ai nostri padri spetta l'onore di aver offuscato con maestria questo fatto, attraverso una catalogazione di stili puramente formale.

Rientrando nel nostro semplice argomento, vediamo che se noi arrediamo la camera di soggiorno (che vorremmo

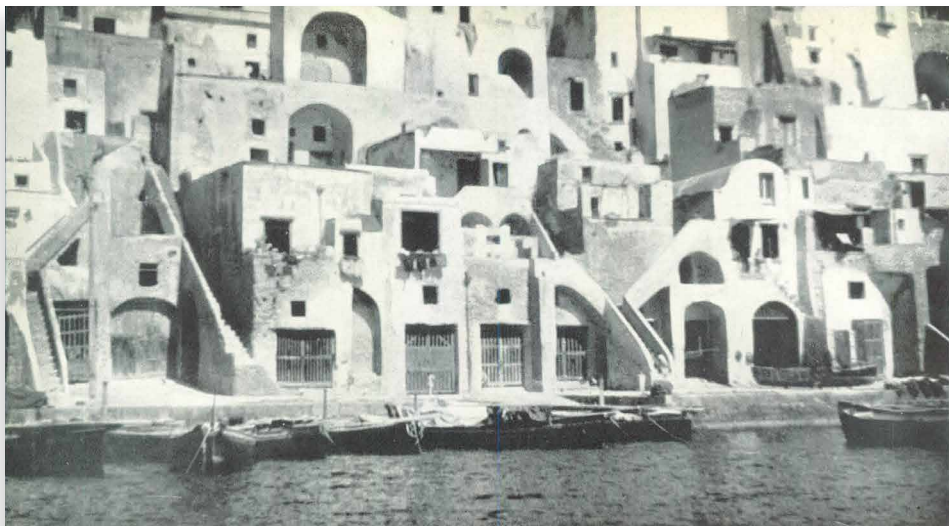


DA YOSHIDA: "LA CASA GIAPPONESE" - ANTICO PAESAGGIO DEL GIAPPONE

chiamare semplicemente « stanza » da: stare) e ci limitiamo a collocare dei mezzi per sedersi e riposarsi, dei libri e degli strumenti di musica, allora la nostra dimora non solo diventerà lo specchio della nostra personalità e della nostra cultura, ma rappresenterà nello stesso tempo un reale esempio di « stile » inteso anche in senso morale. Così va approfondito il concetto di stile e non discutendo se ad accessori della vita d'oggi « conviene » un'apparenza più o meno moderna.

Per dare un esempio chiaro, tutti quei discorsi che si fanno a proposito della radio, se meriti essa un involucro « 900 » invece di uno « 700 », mostrano solo la tenace incomprendione che confonde la radio con un strumento di musica e con un mobile, mentre essa non è che un apparecchio anonimo come il telefono o, senz'altro, un impianto che non ha necessità di apparire.





La scoperta d'un

ENCICLOPEDIA

Procida, detta Prochyta dai Romani, è isola di origine vulcanica, formata da quattro crateri, lunga tre chilometri e mezzo. E' uno dei luoghi più popolati d'Italia; fertilissima quanto ai frutti della sua terra e del suo mare. Quieta e pacifica, è un angolo di paradiso che non è mai stato teatro di guerre. E' sprovvista di grotte, belvedere, archi naturali — non è famosa per monumenti architettonici, non ha da vantare quadri celebri, non è stata né è stazione termale di nessun genere, manca persino di colonie romane. Sebbene l'isola disti dal continente solo tre chilometri vi si può giungere solo dopo aver costeggiato Posilippo, Nisida, Capo Miseno e Minisola, a bordo di un venerabile piroscafo che non si arrischia però alla traversata se non con il bel tempo. Discesi a terra per procedere nell'interno non vi sono che dei muli a sella o delle carrozzelle le quali, tuttavia nei tratti più ripidi della strada obbligano il passeggero non solo a discendere ma a scaricare anche il bagaglio.

COMODITA'

Due spiagge con sabbia finissima: la Coricella ed il Ceracio. Lunghe un paio di chilometri, riservate ad uso personale dell'unico visitatore. L'albergo Rio di Raia delle Rose, aperto anche d'inverno, ha quindici incantevoli camere, tutte a pianoterra, nascoste fra aranci e nespole, con un vero prato da tennis, al sud dell'isola con la vista del golfo da Miseno fino ad Ischia. Non è esagerato chiamarlo un vero sogno, inquantochè esiste solo nella fantasia e sulle piante degli architetti Cosenza e Rudofsky.



foto Rudofsky

isola



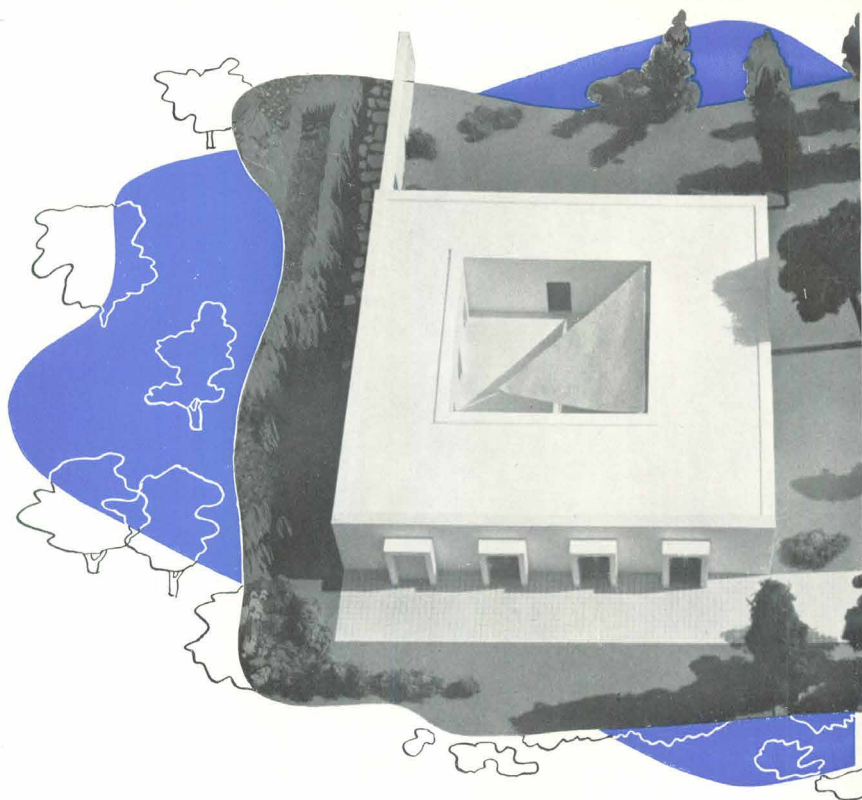
TURISMO

Nei tempi remoti è stata visitata da Ulisse ed Enea. Enea la lasciò dopo poco, dovendo recarsi a Cuma per salutare la Sibilla e proseguire poi verso il Lazio a fondarvi la nuova stirpe Giulia. Ulisse, più indipendente dal suo itinerario e poco soddisfatto di non trovare nessun incontro interessante, filava per Capri, attirato dai canti e dagli incanti delle sue famose sirene. Prochyta, nell'antichità fu ignorata, anzi malfamata. Augusto acquistando Capri in cambio di Ischia non fece parola della vicinissima Procida. Tiberio, Lucullo, Vedio Pollione vissero attorno a Procida senza neppure notarne l'esistenza. Tiberio abbelliva Capri con ville imperiali, dimoravano i maggiori amici Posillipo, a Miseno, a Baia, Lucullo e Vedio Pollione vivevano in ville che tutt'oggi conosciamo per le minuziose descrizioni, e l'unico cenno che ci resta di Procida è di Giovenale, tutt'altro che lusinghiero: « Io persino Procida preferisco alla Suburra » (III Sat. vers. 7-16). Viene il dubbio, a sentir questo, che neppur Giovenale sia stato mai a Procida. Procida quindi dorme da sempre il sonno della Bella Dormiente.

MORALE

Turisti, crocieristi, snobs, faran bene a dimenticare il nome di Procida; ma gli artisti vi troveranno delle nuove sensazioni, gli architetti delle rivelazioni, i buongustai delle primizie, gli innamorati un nascondiglio. Chi è un po' di tutto questo, troverà in Procida il luogo segnato della sua sorte.

Bernardo Rudofsky



Bernardo Rudofsky

non ci vuole un nuovo modo di costruire

(commento al disegno di una casa)

«Come la gente può aspettarsi una buona architettura finché veste tali abiti?»

WILLIAM MORRIS

Da molto tempo abbiamo perso il contatto col suolo.

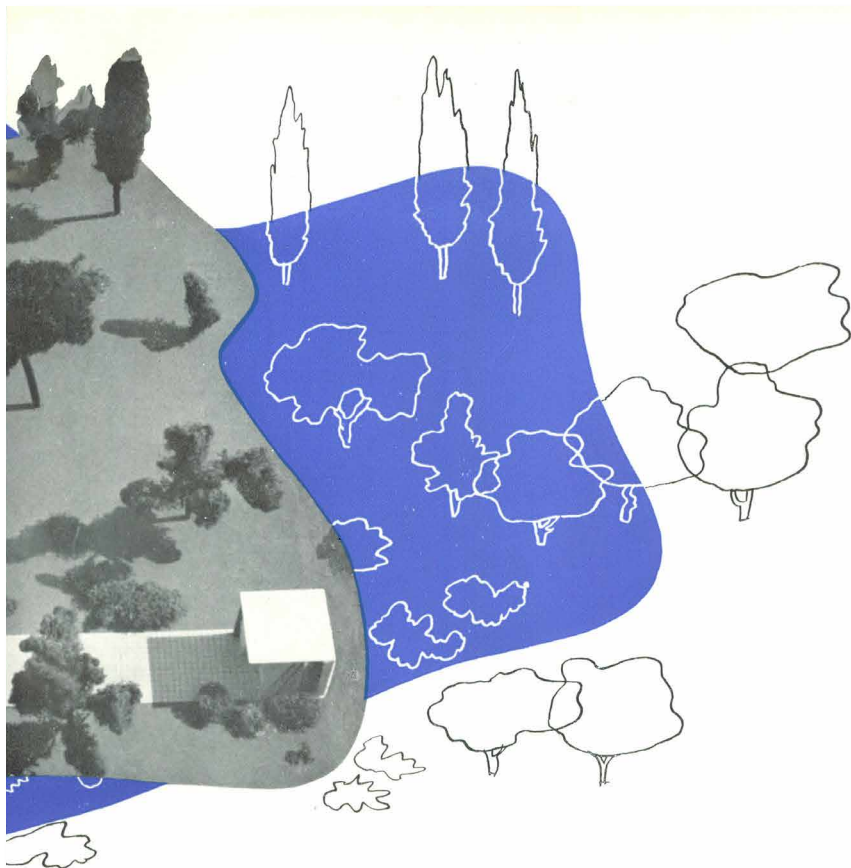
Il signore che tornando dalla cavalcata mattutina può togliersi i gambali di cuoio solo con apparecchi adatti,

la signora che porta scarpe con tacchi più o meno alti che invitano a sedersi o a sdraiarsi, ma non sono fatti per camminare,

la donna sportiva che mette i suoi piedi in tre paia di calzini doppi di lana per stringerli dopo in scarpe-baule chiodate ed olenti,

o il suo opposto, la ballerina saltellante e balzellante, che calza le cosiddette scarpe da ballo fatte apposta per le suddette azioni — il colmo della mala grazia, — tutti hanno perso il contatto del suolo sotto ai piedi.

Essi non conoscono più la gioia di sentirsi velicare la pianta del piede da sabbia, da erba ben rasata, da un marmo levigato. Sugli epitaffi romani è esaltata l'andatura del defunto. Ovidio canta la grazia d'una nobile andatura. L'asfalto non è suolo per i piedi ma per veicoli.



ci vuole un nuovo modo di vivere

a l l' i s o l a d i P r o c i d a)

Questa, che illustriamo, è una casa di campagna.

Alla casa di campagna non appartiene la scala. Le scale sono i requisiti i più preziosi dell'architettura monumentale: dovrebbero costruirsi all'aperto, elementi di paesaggio.

In una piccola casa, su una scala stretta ripida non si può incedere ma saltellare.

E le finestre, quanto sono meschine e profondamente borghesi. Le finestre sono aperture nei muri ad un'altezza a piacere, spesso applicate nel soffitto, che consentono una certa misura d'aria e di luce. Nei paesi meridionali le finestre sono poste all'altezza dei sedili, queste sono ancora le più simpatiche (vi sono sedute delle donne con occhi ardenti). Nelle regioni più nordiche la

finestra incomincia dalla mezza persona in su. Lassù è la preferita di uomini sazi che tentano di riempire l'apertura colla testa appoggiata.

Non sempre la finestra è situata comodamente. Talvolta degli scalini conducono ad essa. Nel Palazzo Pitti ci sono perfino rampanti elegantemente curvati. Oggi esistono delle finestre incalcolabilmente grandi ed incomprensibilmente belle, però restano sempre finestre.

La casa antica quasi non conosceva finestre. L'unica apertura degna d'una camera era la porta, perchè si poteva attraversarla.

(Questa è una casa di campagna per una donna).

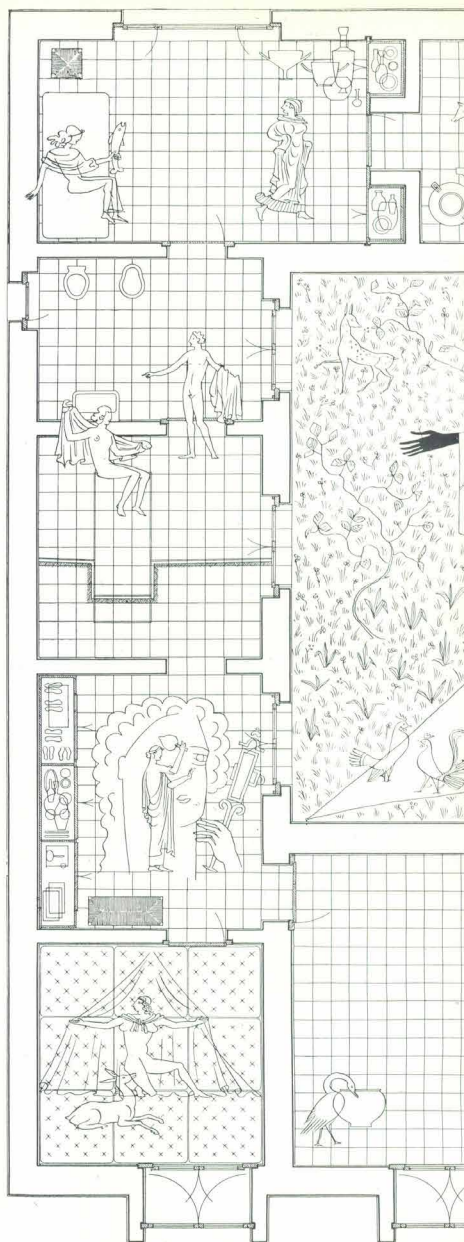
PIANTA DELLA CASA DI PROCIDA

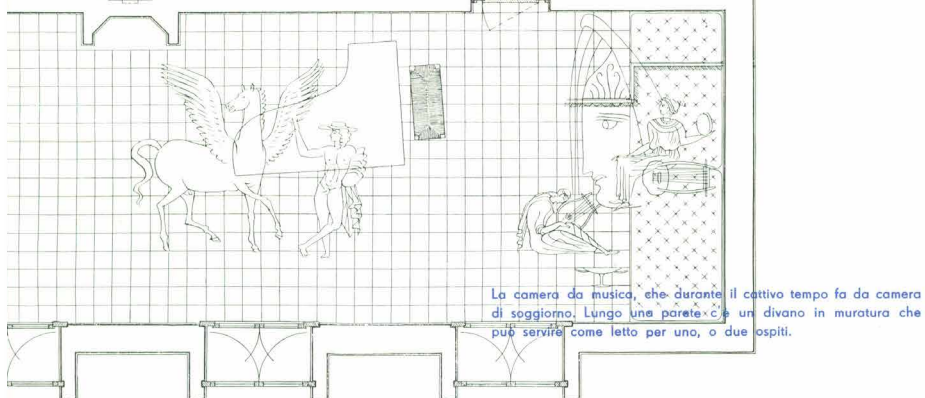
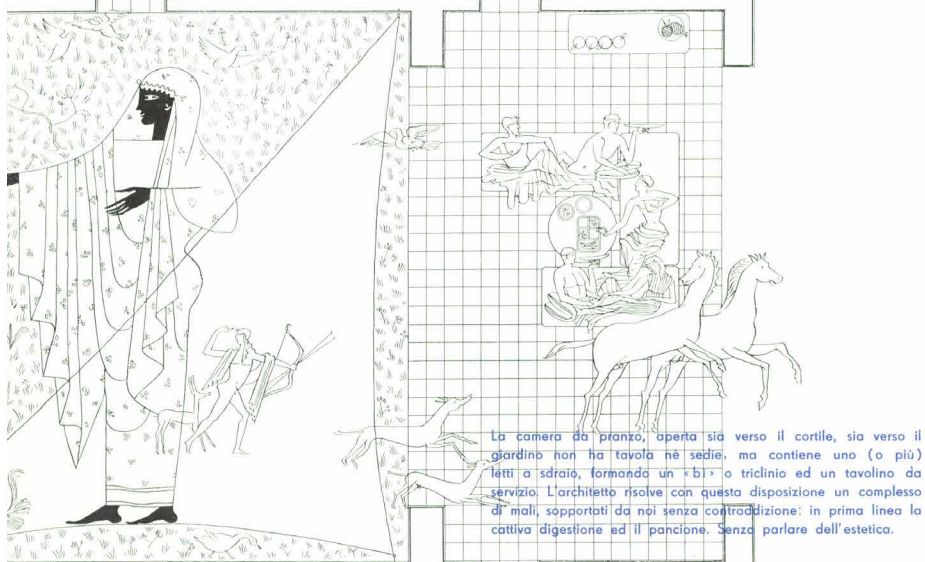
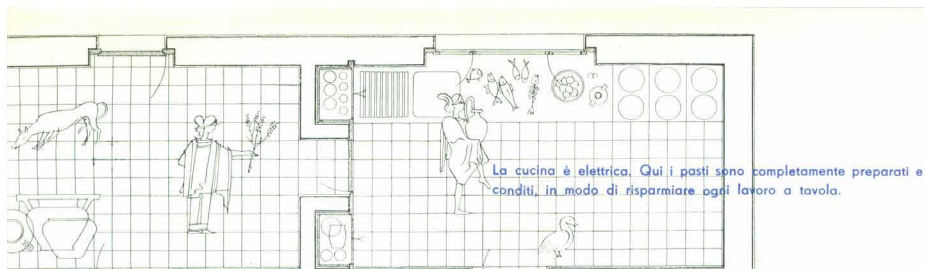
Camera dell'ancella prospiciente il sentiero che conduce all'entrata.

La camera da bagno non contiene nessun apparecchio. Nel pavimento c'è un abbassamento che accoglie l'acqua pel bagno. Attraverso la porta aperta entra il sole mattutino. Gli apparecchi igienici sono confinati nella camera accanto.

Il cortile è la vera camera da stare. Il suo pavimento è formato da erba rasata con margherite e veronica; in primavera ci saranno violette ed orchidee. Il cielo coi suoi mille aspetti fa da soffitto. Contro il sole d'estate si può difendersi con una tenda a vela, color ruggine. Un cammino permette il soggiorno anche durante le sere di mezza stagione. Cani, gatti e colombe vi troveranno un rifugio.

Prima di entrare nella camera da letto ci si scialza nello spogliatoio, perchè il pavimento di quella è fatto interamente di materassi. Contro le zanzare e le mosche serve una zanzariera, che pende dal soffitto.





fie rudofskyane che raccontano la gioia di un dimorare meridionale *en plein air*. Nel progetto suoni, profumi e colori si intrecciano armoniosamente andando a formare l'essenza del bianco corpo di fabbrica di sedici metri di lato i cui ambienti sono organizzati *en enfilade* attorno alla corte quadrata di otto metri per otto, vero cuore della casa. È qui, nella grande sala che ha il cielo come soffitto ed un prato fiorito per pavimento, che va in scena la vita ed è custodito il focolare bifronte, ad un tempo rivolto verso il patio e verso la sala da musica interna. Eppure in questa sgargiante e gioiosa immagine greco-romana, declinata sulle istanze di una modernità memore anche delle straordinarie architetture senza autore illustrate da Giuseppe Pagano e da Guarniero Daniel si viene ad inserire un'altra suggestione, esotica eppure non contraddittoria.

Rudofsky's ideal home and his attitude toward life were based on the combination of two different traditions, the Japanese and the Italian. Although he didn't actually travel to Japan until 1955, in 1938, in the February issue of «Domus», Rudofsky connected the Pompeian way of life to the Japanese one. [...] A fusion of Japanese and Roman building traditions is evident in the above-mentioned design for his house on Procida: the size of the sleeping quarters is determined by four mattresses laid on the floor, and a mosquito net secured in the middle of the ceiling provides protection from insects. The floor is tiled throughout with local, standard-size (25x25 cm) tiles. The entire floor plan is scaled to match the scale of the Japanese woven tatami mats¹⁶.

Nella camera da letto della casa per Bertha, una *tatami room* mediterranea, si entra dunque togliendosi le scarpe come in una casa giapponese, perché non v'è né letto né arredo giacché è l'intero pavimento a diventare soffice giaciglio dove poter riposare.

La casa di Procida è dunque per Rudofsky la dialettica sintesi di due culture abitative opposte e perfettamente complementari, sublimata negli spazi delle vuote stanze nelle quali la molto nipponica rinuncia agli arredi non è ostativa alla presenza di loosiane nicchie-*tokonoma* e di armadi a muro o di inamovibili divani-letto/triclini ricavati da piani in muratura; anche la sala da bagno è ridotta all'essenziale, ornata di una sola vasca incassata a filo del pavimento, memoria al medesimo tempo di terme romane e dell'*ofuro*¹⁷ delle case giapponesi. Seguendo in modo certamente non ordinato il percorso tracciato da Rudofsky, esploreremo brevemente altri casi studio; altre case e altre storie, disegnate, costruite e pensate come intersezioni fra opposte tradizioni e diverse geografie.

¹⁶ Monika Platzer, *Lessons from Bernard Rudofsky Introduction*, in *Lessons from Bernard Rudofsky Life as a Voyage*, edited by Architekturzentrum Wien in association with The Getty Research Institute, Los Angeles, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2007, p. 24.

¹⁷ Antico rituale del bagno giapponese che generalmente si compie in vasche di legno di cipresso (*hiroki*) in cui si entra per rilassarsi dopo essersi prima puliti il corpo ed i capelli, usufruendo di docce e appositi sgabelli. In questo modo l'acqua della vasca può essere usata da più persone.

*“East is East, West is West, and never the twain shall meet”*¹⁸. Il celebre incipit della ballata di Kipling, come vedremo, non risulterà per questi casi di facile applicazione.

La casa del signor Fujita (the Former Kusuo Yasuda Residence)

È sopravvissuta al grande terremoto del Kantō del 1923, ai bombardamenti incendiari degli americani che rasero al suolo Tōkyō durante la Seconda guerra mondiale e infine al fortissimo terremoto del 2011 che, colpendo duramente il Tohōku, ha fatto ripiombare il Giappone nell’incubo nucleare.

La casa è ancora lì, nel distretto residenziale di Sendagi, Bunkyo Ward, Tōkyō; salvata dalle ripetute minacce di demolizione e dalle mire di costruttori immobiliari senza scrupoli che avrebbero cancellato questo splendido esempio di residenza alto borghese d’epoca Taishō¹⁹ per costruirvi al suo posto l’ennesimo edificio multipiano in cemento armato. Invece la casa resiste quasi intatta, grazie all’impegno di un gruppo di donne votate alla salvaguardia delle oramai rare vestigia di una Tōkyō *d’antan*: Ogi Hiromi, Tani Sadako e Embutsu Sumiko, che ancora oggi riceve e fa da guida ai pochi visitatori stranieri grazie al suo ottimo inglese acquisito durante il suo cursus studiorum perfezionato fra Giappone e gli Stati Uniti.

La residenza dall’esterno non è appariscente, si scorge appena dietro la recinzione in legno che la separa dalla strada. È un lacerto di una Tōkyō remota e perduta, che si cela agli sguardi anche perché priva di una vera e propria facciata. Difatti essa si non si esibisce, preferendo piuttosto distendersi su uno dei lati lunghi dello stretto lotto che un tempo andava da strada a strada, lasciando così quasi tutto lo spazio disponibile al giardino, il vero protagonista. È per questo motivo che la sua pianta si piega a più riprese secondo lo schema che connota il castello di Nijō a Kyōto, detto a ‘stormo di oche in volo’ o gankō, il cui andamento a zig-zag consente di rispettare la continuità del verdeggianti spazio offrendo su questo viste sempre nuove e sorprendenti. Suo committente fu Yoshisaburo Fujita, un facoltoso uomo di affari appassionato di architettura tradizionale, che scelse una fra le più prestigiose ditte di costruzioni di allora, la Shimizu-gumi, per realizzare al meglio il sogno di una sua Katsura Rikyū in sedicesimo. L’impresa esiste ancora, un colosso adesso ribattezzato Shimizu Corporation, la cui odierna ragione sociale da un’idea precisa delle sue attuali dimensioni e di quelle del suo business.

¹⁸ Cfr. Rudyard Kipling, *Ballate delle baracche e altre poesie*, Mondadori, Milano, 1989.

¹⁹ Si indica come epoca Taishō il periodo che va dal 1912 al 1926, corrispondente appunto al regno dell’Imperatore Yoshihito, che segue la rivoluzionaria epoca Meiji e precede il militarista e nazionalista periodo Showa. L’epoca Taishō è nota per essere stata un periodo di conquiste liberali, più generalmente per essa si usa la dizione ‘democrazia Taishō’.

L'interesse di Fujita per la tradizione, il suo amore per il lavoro eseguito a regola d'arte e per la cura dei dettagli lo imposero subito come un cliente speciale a cui riservare le più grandi attenzioni e la più completa professionalità. Cominciati nel 1918 i lavori si conclusero appena dopo un anno ma, paradossalmente, la casa fu abitata solo per un breve periodo, rivelandosi persino troppo raffinata ed elegante per farvi crescere i cinque figli dell'esigente Fujita-san. Il quale, nel frattempo, ne aveva fatto costruire un'altra, più grande, a Nakano (quartiere a ovest di Tōkyō, meno centrale rispetto a Sendagi, ma sicuramente più comodo per gestire al meglio le sue esigenze familiari).

Per questo motivo la magione fu messa in vendita a trasloco quasi ultimato; era il settembre del 1923 e dopo il grande terremoto e le devastazioni che seguirono, non fu certo difficile per il signor Fujita trovare un acquirente, vista anche la sua particolare fortuna di avere entrambe le case intatte, completamente risparmiata dal sisma. Fu così che ai Fujita subentrò la famiglia di Yasuda Zenshiro, genero del fondatore della Yasuda zaibatsu (il gruppo finanziario di famiglia) Yasuda Zenjiro.

Gli Yasuda hanno vissuto a Sendagi per 75 anni, mantenendo con cura la casa, praticamente lasciata nelle medesime condizioni dell'epoca della compravendita.

Al momento della morte del novantacinquenne figlio di Zenshiro, Kusuo, avvenuta nel 1995, la moglie Yukiko dovette affrontare la problematica tipicamente nipponica delle altissime tasse di successione imposte sui beni immobili; una condanna a morte per le case più antiche, spesso demolite per vendere il terreno a imprenditori edili e saldare così nel modo più radicale i conti pendenti verso lo stato.

Come abbiamo visto, fu grazie all'impegno di poche e tenaci signore, sostenute da un comitato di cittadini di Sendagi, che lo scenario peggiore poté essere evitato e, dopo appena un anno, nel 1996, la casa riuscì ad essere inserita nel registro delle architetture protette dal Japan National Trust. Ente che la preserva ancora oggi. Recentemente restaurata, nonostante la demolizione dell'ala ovest, che ospitava le camere da letto della famiglia e della servitù, e la successiva vendita della relativa porzione di terreno ad un impresario col fine di finanziarne l'integrale conservazione, la casa Fujita-Yasuda, o come vuole la dizione ufficiale, the Former Kusuo Yasuda Residence, si impone come uno dei luoghi segreti da visitare assolutamente, se di passaggio a Tōkyō.

Ma al di là della rara testimonianza sull'essenziale eleganza dell'abitare dell'alta società degli anni Venti che essa ci fornisce, la casa richiama la nostra attenzione per il suo includere in una serie di ambienti tradizionali (*wāfū*) una sala da ricevimento in stile occidentale (*yōfū*), affacciata su un giardino d'inverno esposto come di consuetudine a sud-ovest. Forma di esotismo al contrario per un ambiente che Fujita aveva concepito come il

pagina fronte
**La casa del
signor Fujita**
La veranda
degli
ambienti
formali posti
al piano
primo.
Per gentile
concessione
del Japan
National
Trust



La casa del signor Fujita

Ridisegno della pianta a cura degli architetti Sakasegawa Yoichi e Giacomo Dallatorre

- 1 Ingresso formale *Genkan* e anticamera
- 2 Stanza da ricevimento in stile occidentale
- 3 Sala formale da ricevimento in stile tradizionale *Zangetsu-no-ma*
- 4 *Cha-no-ma*, sala da pranzo informale
- 5 Cucina
- 6 Bagno
- 7 Stanza in stile tradizionale informale
- 8 Sala da ricevimento tradizionale in stile *Shoin-zukuri*

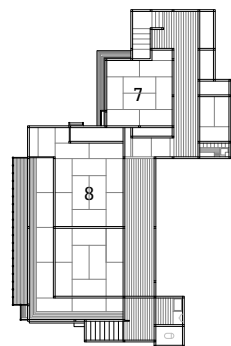
pagina a fronte

La casa del signor Fujita

sopra
la stanza all'occidentale

sotto
La cosiddetta stanza *Zangetsu* per le cerimonie formali.

Per gentile concessione del Japan National Trust



Piano secondo

0 2 10m



luogo dove poter coltivare al meglio quelle relazioni sociali e d'affari che non meritavano di essere discusse negli uffici della sua compagnia, o nel caso degli Yasuda, in quelli della loro banca. La casa dunque custodisce uno spazio da esibire fin da subito, prossimo all'ingresso riservato alle persone di altro rango (il *genkan*), segnato come di consuetudine dalla grande pietra di due metri di larghezza che generalmente formava la soglia nelle residenze samurai. Una stanza dunque espressione di un'altra tradizione, quella delle anglosassoni drawing rooms di rappresentanza, incastonata come un prezioso innesto in un'abitazione che doveva rispecchiare il prestigio degli abitanti tramite l'adozione di un modello architettonico occidentale a guisa di status symbol, oltre che delle ultime tecnologie disponibili: come l'illuminazione elettrica — aborrita poi da Tanizaki nel *Libro d'ombra* — o, come in questo caso, la straordinaria, modernissima, cucina a gas, successivamente migliorata dagli Yasuda.

Fin qui tutto nella consuetudine, del resto sin dall'epoca *Meiji* molte case borghesi presentavano stanze in stile occidentale. È invece la particolare interpretazione della stanza *yōfū* a colpire il visitatore. Essa oggi non ha solo uno straordinario valore perché perfettamente conservata in tutte le sue parti, con tutti gli arredi originali al loro posto, compresi i bizzarri mobili-piedistallo per vasi da fiori che nascondono la loro vera funzione di bracieri per riscaldare l'ambiente, ma per il modo con cui l'impresa, o molto probabilmente lo stesso committente, ha saputo declinare il tema. È infatti dotata di tutti gli elementi canonici di una sala da ricevimento in stile inglese: l'alto soffitto è decorato da un giro di sobri stucchi mentre una più esterna, lignea, cornice modanata risolve l'attacco con le pareti. Solo una di queste è rivestita con una *boiserie* impaginata ai lati estremi mediante un ordine di paraste doriche che incorniciano il camino. Sobrio, quasi loosiano, rivestito con una pietra simile a un porfido verde antico, la cui cimasa in legno presenta una trabeazione con dentelli che sorregge un ulteriore partito ligneo composto da piccole paraste ioniche binate; ritmico preludio per l'episodio più prezioso: il dipinto di paesaggio di stile europeo posto sull'asse del focolare. Un'apparecchiatura decorativa notevole che non è però posta al centro della parete ma slittata rispetto alla sua mezzeria; avvicinata verso il lato esterno, dove la nicchia dell'alcova può simulare uno spessore murario inesistente essendo in realtà un organismo spaziale autonomo, estroflesso dal sottile spessore della parete meridionale. In apparente contraddizione con la disposizione degli arredi disposti attorno al tavolo centrale posto in asse col lampadario — vero fulcro dello spazio. Nell'ambiente si introduce così un notevole dinamismo, rivelatore dell'intolleranza del committente per l'eccessiva rigidità dei simmetrici schemi della spazialità occidentale, evidentemente considerati eccessivi per la sensibilità giapponese. L'episodio più esotico

pagina fronte
La casa del signor Fujita
sopra
 La cucina di casa Fujita/Yasuda. L'isola centrale fu aggiunta successivamente dalla famiglia Yasuda
sotto
 Il tokonoma e l'alcova degli ambienti formali posti al piano primo. Per gentile concessione del Japan National Trust



della casa è dunque piegato alla passione di Fujita-san per l'architettura tradizionale, che pur nel generale rispetto per il decor europeo, giunge a compiere una rara fusione stilistica. L'impianto classico dell'ambiente si risolve nell'asimmetria, nel fuori asse, nell'estetica *shoin zukuri*. Due mondi qui si toccano, e due dimensioni dell'architettura si fondono in uno spazio di involontaria modernità. La poca padronanza della grammatica architettonica occidentale compie il miracolo di vivificare il codice, anticipando i dialoghi per differenze che gli architetti del moderno ebbero con la regola. A completare il quadro, o l'enigma, un dettaglio certo non di poco significato. Ad un'occhiata più attenta il dipinto ad olio, in asse col focolare ma fuori asse rispetto allo spazio della stanza, rivela il suo trucco. Non è un paesaggio europeo quello incorniciato dalle ioniche paraste binate, ma un paesaggio giapponese dipinto all'europea; e le due esili figurine che lo animano non sono pastori di una lontana arcadia secondo l'iconografia consueta, ma erranti contadini giapponesi.

Casa Fujita-Yasuda si rivela dunque un meccanismo narrativo più raffinato rispetto a ciò che poteva apparire all'inizio, quando il suo unico merito poteva essere riassunto nel suo valore di sopravvissuta testimonianza di un'epoca. Grazie a Embutsu-san che ne conosce ogni palmo, la magione svela infatti le sue gemme. Come la stanza da ricevimento in stile giapponese, l'ambiente della casa riservato alla cerimonia formale del tè, che si raggiunge percorrendo il lungo corridoio ricoperto di *tatami*, la cui parete vetrata svolge come in un antico rotolo dipinto la visione del giardino grazie al particolare schema planimetrico che connota la casa.

La cosiddetta stanza *Zangetsu* è la parte complementare del sogno di un Occidente analogo, racchiuso nella stanza all'europea vista in precedenza. Rispetto a quella, qui si manifesta l'evocazione di un altro luogo simbolico, situato a sud ovest rispetto a Tōkyō e verso cui Fujita-san e la sua casa concettualmente guardavano.

La stanza in stile giapponese è infatti la replica della storica *Zangetsu-tei*, la casa da tè della scuola di *Omote Senke* a Kyōto, una delle tre 'case' o 'famiglie' che annoverano fra i loro avi Sen no Rikyū, il riformatore della cerimonia del tè, e che ne preservano e tramandano ancora oggi i precetti. Per questo motivo nella stanza, idealmente situata nell'antica capitale, anche le misure dei *tatami* cambiano seguendo quelle tipiche di Kyōto, le cui dimensioni risultano più generose rispetto a quelle dello standard di Tōkyō. È dunque dallo scrigno della tradizione dove è canonicamente applicata la regola della *mitate*, della simbolizzazione metaforica, che canonicamente si gode la vista migliore sul giardino e sulla composizione di rocce che rimanda a una pietrificata cascata d'acqua di un ideale bosco di montagna.

Altre meraviglie si susseguono, come la stanza da pranzo per la famiglia, i cui scorrevoli in legno e carta di riso, integrano piccole finestre chiuse da vetri a foggia di piccoli osservatori aperti sul giardino, o appunto la cucina, inondata di luce naturale dai grandi lucernari in vetro e dotata di razionalissime scansie pieghevoli degne di Margarete Schütte-Lihotzky. Sempre qui una dispensa a sorpresa, ricavata sotto l'impiantito in legno e accessibile da apposite botole, mostra il vero motivo per il quale la casa sopravvisse al terremoto del 1923. Essa infatti poggia su una rara, per l'epoca, fondazione di cemento armato nella cui intercapedine — oltre allo spazio per le provviste alimentari — gli Yasuda successivamente ricavarono un rifugio antiaereo.

Ma è al piano superiore, nelle sale sempre adibite alle cortesie per gli ospiti, che si rivela l'ultima lezione di questa casa che ha attraversato indenne diverse epoche, distruzioni, guerre. Oltrepassata la piccola sala dotata di un *tokonoma* nello stile informale di Furuta Oribe, altro grande maestro della cerimonia del tè, si giunge infine alla suite di stanze in stile tradizionale *shoin zukuri*; un ambiente di grande raffinatezza che rivela nella sua formale sobrietà il concetto portante dell'architettura giapponese e la chiave di lettura di questa casa.

I giapponesi, in passato, non riconoscevano i concetti distinti di tempo e spazio che erano invece percepiti come entità inseparabili ed espressi attraverso il concetto di '*ma*', che sta ad indicare sia la distanza tra oggetti nello spazio che l'intervallo di tempo fra fenomeni diversi ed è quindi, da un lato lo spazio vuoto in cui i diversi fenomeni si manifestano, perdono i propri contorni e infine scompaiono e, dall'altro, l'istante del passaggio, ricco di tensione e insieme di casualità e ambiguità²⁰.

Nelle vuote stanze del piano superiore la fusione dello spazio e del tempo va in scena in maniera quasi impercettibile, discreta. Solo un intenditore come Fujita-san poteva concepire il sottile piacere di mostrare agli ospiti la manifestazione del '*ma*' in una serie di dettagli rivelatori. Un florilegio di episodi di minuto e prezioso lavoro artigianale che impreziosisce, sempre in modo sobrio, ogni ambiente della casa ed in particolar modo questa serie di sale. Quante ore di lavoro occorsero a chi intagliò con abilità sopraffina le fisse schermature della parte superiore dei *fusuma* scorrevoli, trasparenti come filigrana? Quante ore impiegarono coloro che curarono la perfetta geometria della cornice del *tokonoma* o l'ebanisteria delle mensole della nicchia laterale? È il tempo che si rivela, fissato non solo nello spazio, immoto e dinamico, monumentale e domestico, aulico e intimo, ma tangibilmente racchiuso nelle finiture e nei materiali della casa.

Embutsu-san con la piccola torcia illumina l'oscurità di un piovoso pomeriggio, mostrando

²⁰ Monnai Teruyuki, *Un glossario di concetti spaziali*, in *Giappone: una modernità dis-orientata*, «Casabella» n. 608-609, gennaio-febbraio 1994, pp. 15-16.

il *doko-bashira*, il pilastro d'angolo del *tokonoma*. Non si coglie subito la rivelazione, il legno è scuro e occorre affinare la vista ma poi tutto si comprende. Le venature del pilastro a sezione quadrata, corrono parallele fra loro. Non una deforma la sua corsa, dalla base alla trabeazione. Un'impressionante fenomeno naturale? Un episodio che fa il paio con la lunga trave che regge lo sbalzo della vicina veranda aperta sulle chiome degli alberi del giardino, la cui serie di infissi scorrevoli a vetri non sono interrotti da nessun montante strutturale. Anche qui le venature non si piegano, non un nodo presente, non un'imperfezione.

L'arcano è svelato, il cliente appassionato di architettura tradizionale non era un cliente come gli altri per la Shimizu-gumi, per questo a Fujita-san fu dato il miglior legname, forse scelto da lui personalmente. Pilastri e travi ricavate da alberi 'coltivati' per sessanta, cento anni, duecento anni, dove grazie al paziente lavoro di taglialegna e guardiaboschi si sfrondarono con ciclica regolarità i rami e le chiome per non far formare nodi e deformazioni, così da ricercare attraverso questo paziente lavoro di potatura la perfezione di venature perfettamente parallele fra loro.

È il tempo dunque il vero materiale con cui è stata costruita la casa. Ed è così mirabile questo fenomeno, questa pazienza e questa raffinatezza costosissima ma invisibile, tanto da non poterla scorgere in un primo momento, che si può comprendere e rivivere come in una parodia la commozione di Taut a Katsura. Qui nella casa del signor Fujita e degli Yasuda, che di quella villa è la pallida imitazione.

Un'eleganza timida, sottile, potentissima. E improvvisamente la metamorfosi, il miracolo dell'analogia. Quel pilastro, preziosissimo, umilissimo si sovrappone con le sue impareggiabili venature all'immagine della *boiserie* del salotto all'inglese. A quelle parallele scanalature delle paraste che coronano la mostra del caminetto. Come se non ci fosse alcuna contraddizione fra intaglio di un fusto di planare colonna, attuato secondo il nostro codice classico e la classicità *autre* di un'architettura differente che ingloba l'artificiata naturalità della colonna primigenia, del tronco dell'albero, dell'infanzia dell'architettura.

L'Europe, à diverses reprises — avec Alexandre le Grand, avec Marco Polo, au seizième siècle — a découvert l'Asie orientale, et chaque fois ce fut une surprise nouvelle, Comme il s'agissant d'une planète différente. Chaque fois, en effet, nos classicismes méditerranéens avaient l'impression se retrouver en présence de classicismes analogues, quoique formés d'éléments à première fois incompréhensibles.

La casa di Tachihara Michizō, poeta e architetto

Io dove vivrò? — Rispondetemi... nella notte oppure nel giorno o
ancora nella tenue luminosità?²¹

La storia di Tachihara Michizō (1914-1939) è la storia di un ragazzo di straordinaria sensibilità la cui vicenda terrena si concluse troppo presto per una grave forma di tubercolosi a pochi mesi dal suo venticinquesimo compleanno. Più conosciuto come poeta, fu molto popolare presso la generazione nata nel secondo dopoguerra anche se la sua opera non ha mai veramente cessato di essere apprezzata visto l'odierno culto della sua figura; solo da pochi anni è invece stato riscoperto il suo esiguo lavoro di architetto²².

Una carriera troppo breve per essere veramente compresa a fondo ma che ha recentemente suscitato curiosità e attenzione critica per le direzioni di ricerca che avrebbe potuto intraprendere vista l'amicizia che lo legava a Tange Kenzō, di un anno più giovane, con il quale intrattenne un'interessante corrispondenza²³ e condividendo con lui anche l'onore del conferimento del premio annuale Tatsuno²⁴ riservato ai migliori e più promettenti studenti della Tōkyō Imperial University; l'attuale e prestigiosa University of Tōkyō, oggi meglio conosciuta col diminutivo colloquiale di Todai, forma abbreviata del giapponese Tōkyō *Daigaku* (Università di Tōkyō). Tachihara nasce in una famiglia borghese di Nihonbashi, zona centrale di Tōkyō. È dunque un tipico ragazzo di città che cresce in una metropoli oramai in continua trasformazione nella sua forma urbana e nel tessuto sociale ma che curiosamente egli

²¹ Tachihara Michizō, *Nella traboccante oscurità*, dalla raccolta *Akatsuki to yūbe no shi* (Poesie dell'aurora e della sera), Tōkyō, 1937, pubblicate in Massimo Soumaré (a cura di), *Come vena d'acqua Nakahara Chūya Tachihara Michizō*, Edizioni Empirìa, Roma, 2004, p. 195.

²² Fra i libri dedicati a Tachihara si ricorda il recente libro di Taneda Motoharu, *Tachihara Michizō no yume mita kenchiku*, Kajima Shuppankai, Tōkyō, 2016.

²³ Il corpus dei lavori di Tachihara, fra opera poetica, lettere, saggi critici, inclusa la sua dissertazione teorica sull'architettura che scrisse in occasione della laurea, schizzi e progetti d'architettura sono raccolti in *Works of Michizō Tachihara*, 6 Voll., Chikuma Shobō, Tōkyō, 2006-2010.

²⁴ Tachihara Michizō vinse il premio dedicato a Tatsuno Kingo per ben tre anni di seguito su una durata triennale del corso, prova di un indubbio talento; Tange lo vinse solo in occasione del conseguimento della tesi di laurea nel 1938 col progetto per un palazzo delle arti. Il prestigioso premio ricordava la figura dell'architetto Tatsuno Kingo (1854-1819), uno dei primi studenti di Josiah Conder (1852-1920) il giovane architetto inglese che fu invitato nel 1877 in Giappone per insegnare presso l'Imperial College of Engineering — poi incorporato nel 1886 nell'Imperial University come Engineering Department. La prima leva di laureati dell'Imperial College of Engineering vide appunto Tatsuno emergere come uno degli studenti più brillanti. Dopo un'esperienza a Londra, presso lo studio dove Conder aveva lavorato e dopo un periodo di studi alla University of London, Tatsuno rientrò in Giappone dove cominciò una notevole carriera come professionista esperto di architettura civile occidentale. Nel 1886, una volta ritiratosi Conder dall'insegnamento, Tatsuno prese il suo posto come professore di architettura al nuovo Engineering Department dell'Imperial University, assumendo il ruolo più importante per l'educazione dei giovani all'architettura in stile occidentale; insegnamento che d'ora in poi non sarà più affidato a docenti occidentali. Cfr. Reynolds, op. cit., pp. 9-37.

non canterà mai nelle sue poesie. Alla rutilante sinfonia urbana della capitale preferirà una dimensione opposta; quella lenta e lirica della campagna e dei villaggi montani come Oiwake, l'attuale Karuizawa, ventesima stazione di posta delle sessantanove che un tempo segnavano il *Nakasendō* (il sentiero delle montagne centrali, una delle due vie di percorrenza che in epoca *Edo* collegavano Kyōto con l'attuale Tōkyō), poi diventata meta di soggiorno estivo per scrittori, poeti ed intellettuali fuggiti all'intollerabile calura della capitale.

La scoperta di Oiwake per Tachihara avviene nell'estate del 1934 quando, subito dopo aver terminato le scuole superiori, vi si reca in villeggiatura eleggendola da quel momento a meta privilegiata per tutte le sue vacanze. È una conferenza di Bruno Taut prevista per la fine di giugno a spingere infatti la giovane matricola a soggiornare sulle alture della provincia di Shinano, luogo ideale per i dibattiti culturali e gli ozi letterari dei circoli d'avanguardia di Tōkyō. D'altronde Tachihara, diplomato presso la prestigiosa First Higher School, il college che formava la futura classe dirigente aprendo le porte dell'Imperial University, ha già dato nel passato segnali del suo precoce talento sia come disegnatore che come autore di tanka (letteralmente poesia corta); il componimento tradizionale di cinque versi formato da trentun sillabe organizzate secondo un ritmo di 5-7-5-7-7. Passione per la letteratura giapponese e per quella europea²⁵ che il caso premiò facendogli frequentare le stesse scuole medie in cui furono alunni gli scrittori Akutagawa Ryōnosuke²⁶ e Hori Tatsuo²⁷, che di Akutagawa si proclamò discepolo e di cui Tachihara divenne amico e protetto.

²⁵ Tachihara fu lettore appassionato oltre che dei classici *Kokinwakashū* (920 d.C. circa) e *Shinkokinwakashū* (1205 d.C.) di Heine, Rilke, Baudelaire, Rimbaud e Valéry e fra i suoi contemporanei di Murō Saisei e Hagiwara Sakutarō, di cui fu anche buon amico. Cfr. Yasuko Claremont, *Young poets under the shadows of war: Yun Dong-Ju and Tachihara Michizō*, in Michael Lewis (a cura di), *History Wars and Reconciliation in Japan and in Korea The role of Historians, Artists and Activists*, Palgrave Macmillan US, 2017, pp. 125-141.

²⁶ Akutagawa Ryōnosuke (1892-1927), scrittore e poeta è noto al pubblico occidentale per il racconto *Rashōmon* (1915) dalla cui combinazione con un altro dei suoi racconti, *Yabu no naka*, Kurosawa Akira trasse la sceneggiatura per l'omonimo film del 1950, poi vincitore del Leone d'Oro al Festival di Venezia del 1951. Un premio che rivelò il cinema giapponese al mondo e che fu propiziato dall'interessamento di una grande nipponista italiana, Giuliana Stramigioli (distributrice con la sua società *Italfilm* di film italiani in Giappone, poi docente di Lingua e Letteratura giapponese alla Sapienza di Roma) la quale — avendo visto il film a Tōkyō — lo segnalò alla commissione selezionatrice del Festival. Grazie a questo premio il film ricevette poi l'Oscar per il miglior film straniero, lanciando la carriera del regista e del suo attore feticcio, Mifune Toshiro, facendo scoprire infine l'opera letteraria di Akutagawa al pubblico internazionale.

²⁷ Hori Tatsuo, scrittore, poeta e traduttore di letteratura francese fu attivo nella scena delle riviste letterarie giapponesi, fondando con i poeti Miyoshi Tatsuji e Maruyama Kaoru la poi famosa rivista «Shiki» a cui collaborò lo stesso Tachihara pubblicandovi per la prima volta poesie e saggi. La frequentazione di Hori a Oiwake fu intensa anche a causa dei benefici che il clima apportava alla sua tubercolosi. La città di Karuizawa anche per questa ragione ha dedicato allo scrittore un museo in suo onore.

Grazie a Hori, Tachihara poté cominciare a pubblicare le sue opere sulla rivista «Shiki» (letteralmente *Quattro stagioni*, l'intenzione era di farne un *quadrimestrale*) fondata dal suo mentore assieme ad altri letterati nel 1933.

Quando parliamo della moderna poesia alcune domande si pongono assolutamente necessarie per una sua presentazione e collocazione nel panorama poetico non solo del Sol Levante, ma anche mondiale. In che modo tale poesia ha interagito con i modelli provenienti dall'Europa e dall'America ed infine come si è sviluppata all'interno del Giappone? [...] Da notare infine che, in conseguenza all'apertura del paese verso l'Occidente avvenuta solo nel 1868, furono introdotte contemporaneamente ed in ritardo scuole di pensiero che in Europa si erano sviluppate in un intervallo di tempo assai più lungo²⁸.

La drasticità e la radicalità dei cambiamenti che seguirono la rivoluzione *Meiji* è nota, ed è la causa che a tutt'oggi condiziona ancora il Giappone nei suoi fenomeni più estremi di adesione subitanea a mode culturali d'importazione, a cui seguono amnesie collettive della tradizione e repentine rivendicazioni della superiorità di quest'ultima su quelle di altri paesi asiatici o dell'Occidente. Una condizione di complessa dialettica fra identità e alterità che, soprattutto in quegli anni, distinse il dibattito culturale nelle arti, nelle lettere e nell'architettura. In questo scenario i giovani intellettuali che gravitavano attorno a «Shiki» tentarono di percorrere una virtuosa terza via, cercando di aprirsi alla modernità non dimenticando al contempo la grande tradizione poetica degli antichi maestri che richiedeva una forma, una metrica e una codificata ritualità nel porgere il verso.

Per molti aspetti «Shiki» incarnò una sorta di fronda moderata e rondista del movimento modernista, di cui mitigò le arditezze in nome di un recupero della tradizione lirica giapponese: un progetto non privo di risvolti intrinsecamente reazionari²⁹.

E non certo reazionario fu Tachihara, che di quella terza via incarnò forse il più autentico modello³⁰. Una posizione ricercata con un costante sguardo introspettivo e autocritico come

²⁸ Soumaré, *La poesia giapponese moderna*, in op. cit., p. 5.

²⁹ Pierantonio Zanotti, *Introduzione alla storia della poesia giapponese dall'Ottocento al Duemila*, Vol. 2, Marsilio, Venezia, 2012, p. 96.

³⁰ Dalla lettera scritta a Tange si evince una moderata, quasi dolorosa indifferenza per l'organizzazione di concorsi di architettura promossi dal Governo giapponese nei territori occupati della Manciura. Cfr. *Lettera del 28 ottobre, 1938*, in Tachihara Michizō, *Works of Michizō Tachihara*, Chikuma Shobō, Tōkyō, 2010, pp. 466-468. Comunque bisogna ricordare l'avvicinamento di Tachihara dal 1937 in poi alla rivista di destra «Kogito» (Cogito) e al suo fondatore Yasuda Yojūrō. Il suo fraterno amico, Sugiura Minpei anch'egli poeta, attribuisce questa adesione alla crescente disperazione di Tachihara per le sue condizioni di salute e all'inevitabile coscienza dell'aggravamento della malattia. L'adesione ad un gruppo che inneggiava all'azione potrebbe averlo consolato illudendolo di trarre forza da tale compagnia, lui inabile alla leva a causa della sua cronica debolezza. Più probabilmente forse, Tachihara cercava una copertura politica per garantirsi margini di manovra nei confronti della crescente censura della polizia militare. Cfr. Claremont, op. cit., p. 127.

si evince non solo dal verso citato in apertura, ma anche dalle numerosissime lettere scritte ad amici e conoscenti³¹ in cui descrive, in modo appassionato, la ricerca di questo difficile equilibrio fra tradizione ed innovazione, dapprima nella produzione letteraria e poi anche in quella architettonica. *Trait d'union* fra i due suoi interessi la natura di Oiwa-ke, dove all'ambientazione naturalistica delle poesie presto si accompagnerà quella delle architetture progettate per le esercitazioni compositive del corso di studio, fino alla tesi finale conseguita nel 1937 con il progetto per una colonia di artisti immaginata sotto le pendici del Monte Asama. La natura diviene dunque per Tachihara lo specchio dove riflettere il senso del proprio lavoro; natura che entra prepotentemente nei disegni d'architettura, rappresentati con disegni a volo d'uccello dove la scala degli edifici soccombe alla totalità della visione panoramica del paesaggio³². Punto di vista coincidente con quello di una divinità o del vento, protagonista di una delle sue più famose poesie. Suggestioni forse frutto anche delle letture sui miti greci e romani che accompagnarono la sua duplice formazione. Un sentimento lirico che comincia impercettibilmente a permeare anche la sua architettura con la dolorosa presa di coscienza che il *pathos* della musica della lira deve — in architettura — necessariamente scontrarsi con la razionalità del *logos* e con la *fabrica*. È questa per Tachihara la tragedia dell'uomo moderno, l'essere consapevole di doversi necessariamente distaccare dalla comunione perfetta con il creato, dovendolo inesorabilmente razionalizzare e oggettivizzare nel nome di uno sfrenato sviluppo tecnologico che al Dio della Natura sostituisce il Dio della Macchina. 'Dramma' indotto anche dalla particolare impostazione delle scuole d'architettura dell'epoca che, dopo il grande terremoto del 1923, puntavano soprattutto al perseguimento quasi esclusivo di un elevato standard di sicurezza e alla conseguente prevalenza dell'aspetto funzionale degli edifici, su cui poi applicare a mo' di rivestimento i vari stili occidentali

³¹ Si coglie qui l'occasione per ringraziare il Dott. Hiroshi Emoto, University of Tōkyō per le notizie fornitemi mediante il testo inedito *The Poetry of Architecture Doomed: Michizō Tachihara's Neo-Classicism during the 1930's* in cui per la prima volta si è tentata una lettura comparata dell'evoluzione poetica e architettonica di Tachihara. Il contributo è pubblicato in https://www.academia.edu/14957672/The_Poetry_of_Architecture_Doomed_Michizo_Tachihara_s_Neo-classicism_during_the_1930s.

³² Taneda Motoharu dimostra per il progetto di una scuola elementare — raffigurata come immersa nel paesaggio dominato dal profilo del monte Asama — una diretta influenza in Tachihara delle celebri raffigurazioni della Montagne Sainte-Victoire di Cézanne che il poeta ebbe modo di conoscere in profondità attraverso la lettura della rivista letteraria *Shirakaba* (Betulla bianca). La rivista, fra il 1910 ed il 1923, pubblicò oltre 80 riproduzioni di opere del maestro francese. Altra fonte di ispirazione per l'interesse di Tachihara in Cézanne furono le descrizioni contenute nelle lettere che Rilke — autore ammirato dal giovane poeta giapponese — inviò alla moglie. Una vera e propria passione quella di Rilke per il pittore francese tanto da fargli affermare “che nessuno dai tempi di Mosè aveva saputo guardare ad una montagna in una maniera tanto maestosa”. Cfr. Rainer M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Passigli Editori, Firenze, 2001.

— più o meno eclettici o modernisti; eredità di un repentino processo di introduzione di inediti modelli di riferimento, nuovi tipi architettonici e tecnologie dell'architettura occidentale avvenuto durante l'epoca *Meiji* ai quali si rispose con una vera e propria corsa da parte dei tecnici, dei professionisti e delle scuole giapponesi per la comprensione e il controllo di una tale mole di novità³³.

La possibilità di una sintesi fra aspetti apparentemente antitetici costituisce dunque l'asse portante dell'incipiente definizione dell'idea di architettura di Tachihara che, come consuetudine, doveva poi argomentare mediante la canonica dissertazione teorica da consegnare parallelamente al progetto di tesi finale. Il saggio *Metodologia*³⁴ in cinque brevi capitoli affronta questo tema, fissando nell'immagine della rovina contenuta in nuce in ogni architettura, il punto di equilibrio fra l'ordine naturale e quello artificiale proprio dei manufatti dell'uomo. Ad illustrare questa tensione verso un'architettura che risolva l'apparente contrasto fra ragione e sentimento — o viste le sue letture nietzschiane — fra apollineo e dionisiaco, alcune fotografie del Partenone affiancate a quelle di cattedrali gotiche. La *theoria* del giovane poeta-architetto, già cosciente dei limiti della sola cieca adesione ad una modernità miope ed immemore, lascito forse dell'ascolto delle parole di Taut oltre che della frequentazione del gruppo di «Shiki», si risolve dunque nella concezione dell'architettura come una disciplina non limitata all'esclusiva ricerca di sole prestazioni tecniche e funzionali degli

³³ «In questo modo gli architetti ed il pubblico giapponese entrano in contatto con la più ampia casistica di stili occidentali, con risultati estremamente rivoluzionari per quanto riguarda il gusto; in Giappone infatti mancava fino ad allora non solo il termine, ma anche il concetto di 'architettura'. I progetti erano distinti in 'Zoka' (costruzione di case) e 'Fushin' (termine popolare che designa le donazioni per la fondazione dei templi), e lo stile era obbligato dalla funzione religiosa dell'edificio, regolato dai riti e da una casistica rigorosa. Gli esempi occidentali importati dagli architetti europei ed accolti con il massimo interesse, — tanto da provocare un forte afflusso di architetti e studenti sui luoghi di origine per approfondire lo studio dei metodi di progettazione ed esecuzione — non potevano certo entrare nelle due categorie tradizionali: d'altronde i giapponesi erano particolarmente intenti ad assorbire le tecnologie occidentali con la più grande fretta possibile, ed erano poco interessati ai problemi figurativi veri e propri; [...] Nel frattempo, verso la fine dell'era *Meiji*, ha luogo in Giappone una vera e propria rivoluzione industriale, alimentata dalla formidabile ascesa del capitalismo cui le due guerre, del 1894-95 cino-giapponese e del 1904-05 russo-giapponese, non erano certo rimaste estranee. Il capitalismo in sviluppo e la stabilizzazione della borghesia che, come si è visto, era riuscita a soppiantare l'aristocrazia tradizionale nel consiglio imperiale, danno occasione agli architetti giapponesi di applicare le nuove tecnologie accuratamente studiate: nel 1895 viene terminata la costruzione di un magazzino di vendita che costituisce la prima esperienza giapponese nel campo delle strutture in acciaio, mentre il primo edificio in cemento armato, la sede di una compagnia di assicurazioni, vede la luce a Tōkyō nel 1912. Ma con le prime realizzazioni viene meno il limitato tecnicismo che aveva improntato la cultura architettonica giapponese in un primo tempo: si compiono così notevoli sforzi per rendere popolare il nuovo termine 'Kenchiku', coniato come corrispondente del nostro termine 'architettura'. Ma non si ottenne l'effetto sperato: con 'Kenchiku' si vengono sempre di più a designare le tecniche specifiche dell'edilizia piuttosto che il loro valore estetico», in Manfredo Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli Editore, Bologna, 1964, pp. 23-24.

³⁴ Tachihara, op. cit., p. 209.

edifici, bensì in una poetica visione di una modalità di composizione architettonica metaforicamente intesa ad un tempo come greca e gotica; ovvero sintesi concettuale del rigore e della chiarezza logica proprie dell'impianto architettonico classico, della conseguente concatenazione armonica delle parti che ne compongono l'ordine, a cui far corrispondere il sentimento romantico espresso dal senso di sacralità delle grandi cattedrali europee, epitomi dell'organica spontaneità medievale. Forse non è un caso — come abbiamo visto pochi capitoli fa — che un simile tentativo di conciliare la chiarezza della prosa e il gesto poetico in architettura sia stato proposto successivamente anche da Tan-ge nella descrizione di Katsura Rikyū come ambiguo campo di battaglia per il dinamico colloquio/scontro fra la cultura *Jomōn* e quella *Yayoi*. Medesimo dunque il tema, diverso lo scenario e le categorie utilizzate: qui l'utilizzo di *exempla* europei, là — negli anni del clamoroso boom economico — l'uso di fondative tradizioni culturali giapponesi. Più che di un'influenza diretta, nonostante questa eventualità sia ragionevolmente ipotizzabile, sia per la frequentazione da parte dei due allievi della medesima scuola che per l'amicizia li legava, si deve parlare forse della germinazione di un comune sentire per quella generazione di giovani appartenenti ad un'élite che, pur respingendo il maldestro uso della tradizione architettonica in nome del roboante nazionalismo di un impero che dopo pochi anni avrebbe dichiarato guerra all'Occidente, non riusciva a trovare piena consolazione in un'acritica adesione alle istanze del moderno internazionale.

Laureato nel 1937, anno in cui pubblica a proprie spese le sue uniche due raccolte poetiche³⁵, Tachihara trova impiego nel prestigioso studio di architettura di Ishimoto Kikuji³⁶, come abbiamo visto in precedenza, uno dei primi allievi giapponesi al Bauhaus di Gropius. L'organizzazione tayloristica del lavoro all'interno dello studio, la routine, il progressivo manifestarsi della malattia, causarono in Tachihara un disagio sempre più grande. Le poche occasioni progettuali della sua carriera di architetto si concretizzarono nell'unico episodio costruito di Casa Akimoto, oggi demolita, e in un altro piccolissimo progetto, solamente disegnato, divenuto oggi quello che meglio lo rappresenta, in buona sostanza il suo autoritratto.

³⁵ *Wasuregusa ni yosu* (Avvicinandosi alle emerocallidi) e *Akatsuki to yūbe no shi* (Poesie dell'aurora e della sera), pubblicate in un formato simile a quello degli spartiti musicali per sottolinearne la musicalità. Dettaglio che rese le rese immediatamente popolari ad un sempre meno ristretto pubblico.

³⁶ Lo studio, fondato nel 1927, esiste ancora oggi, trasformato in una grande società di progettazione architettonica e di servizi di ingegneria: l'Ishimoto Architectural & Engineering Firm, Inc. con sedi in tutto il Giappone e negli Stati Uniti oltre ad un distaccamento di Milano. Qui lo studio Ishimoto ha vinto il concorso per il nuovo Campus del Politecnico di Milano e realizzato il padiglione del Giappone per il recente Expo 2015, poi premiato con la medaglia d'oro.

Ti confesso questo: io sono amato da Apollo ma da lui sarò ucciso per trasformarmi in un fiore, determinato così ad avere la mia rivincita. La rabbia e il dolore che mi ha dato la conoscenza del mito greco di Giacinto ha fatto sì che io propenda per il fiore. Alla fine non sono più un alleato di Dionisio, questo è il mio limite³⁷.

La coscienza di non potersi lasciare completamente andare alla più totale comunione con la Natura e con l'Universo; il suo riconoscersi inevitabilmente legato alla sua parte razionale e forse la dolorosa presa d'atto dei suoi limiti di artista e della sua malattia, avvicinano Tachihara al mito di Giacinto, involontariamente ucciso dal Dio della chiarezza e della razionalità e da lui trasformato nell'omonimo fiore, per sempre sottratto all'influsso di Dionisio. Tachihara registra il suo tendere ad un sentimento panico della Natura e al contempo l'impossibilità di liberarsi della sua parte razionale. È un *"uomo che sta a mezza via"*, ondeggiando come quel fiore mosso dal soffio di Zefiro in un costante, sofferto, oscillare fra i due poli dialettici della creazione artistica. E letteralmente 'a mezza via' egli concepisce anche il suo rifugio, immaginato presso Saitama, località posta fra Tōkyō e Oiwake. È una piccola architettura-saggio ancora una volta 'a mezza via' fra l'immagine di un piccolo chalet europeo e il fragile *Hojoki*, l'abituro costruito dal monaco-poeta Kamo no Chomei, protagonista del classico della letteratura di romitaggio giapponese scritto attorno al 1212³⁸.

La casa di Tachihara ha un nome tedesco, forse un omaggio all'amato Rilke o a Taut o più semplicemente perché allora la lingua tedesca era considerata la lingua della modernità³⁹, e incarna la metamorfosi del poeta-architetto nella figura di Giacinto. Come l'omonimo fiore, o un'umile pianta, essa è concepita per fondersi con la natura della pianura di Urawa: allora una vasta zona paludosa, oggi un'infinita periferia-dormitorio che si distende fra Tōkyō e le primi pendici delle alture della provincia di Shinano.

Fu progettata fra il 1937, anno della sua laurea, e il 1938, anno della disillusione e delle prime crisi di consunzione. La casa è dunque ad un tempo un sogno di fuga e un rifugio, un microcosmo e una dichiarazione di essenzialità che sa rinunciare persino alla sala da bagno e

³⁷ Tachihara, *Lettera a Mimpei Sugiura*, febbraio 1938, in op. cit., (2010), pp. 370-373.

³⁸ "Qui, a sessant'anni, quand'è vicina a dissolversi questa mia vita di rugiada, mi sono costruito un altro rifugio, foglia dell'ultima stagione [...]. Di ampiezza è appena un hōjō, d'altezza non più di sette shaku. Non ho ancora stabilito se starò qui per sempre, quindi non l'ho costruita affidandomi a criteri particolari nella scelta del terreno. Poste le fondamenta, l'ho coperta con un semplice tetto di paglia e ho sistemato le connessioni con semplici uncini di ferro. Così se qualcosa non mi andasse più a genio, potrei trasportarla altrove con facilità. E quale sarebbe la noia di un trasferimento? Per caricare tutto basterebbero appena due carri, e pagato chi li conduca, non occorrerebbe altra spesa", Kamo no Chōmei, *Ricordi di un Eremo*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 68-69.

³⁹ Più avanti, parlando di Maekawa si parlerà nuovamente del ruolo e della diffusione della pubblicistica d'architettura tedesca fra gli allievi del Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Imperial University.

alla cucina, confidando nella generosità e nell'ospitalità dei vicini. È minuscola come la casa da tè Tai-an di Sen no Rikyū e forte come una dichiarazione di un abitare minimo, aperto sul mondo. Il tema moderno dello svuotamento dell'angolo è risolto grazie a due generosi infissi scorrevoli che, una volta aperti, la trasformano in cavo guscio e in osservatorio puntato sui colori e sui suoni della campagna circostante. È un *cabanon* concepito all'inizio di una carriera che mai sarà compiuta e come quel *Cabanon* ha il potere di essere universale. Come ha sottolineato Nakamura Yoshifumi⁴⁰ altro architetto che lavora su microcosmi architettonici che contengono/contemplano mondi, Haus Hyazinth si pone su una linea che unisce l'eremo di Thoreau descritto in *Walden*⁴¹ alla capanna che George Bernard Shaw si costruì nel giardino della residenza di Ayot St. Lawrence nell'Hertfordshire⁴².

Luminosa era la luna quella notte ed io con la mia amata ad una finestra appoggiato
m'intrattenevo [dalla finestra si vedeva la figura del monte]
in ogni angolo della stanza quasi fosse un burrone si diffondeva la luce
e la voce di riso dal dolce eco⁴³.

Architetture-*scriptorium*, stanze con precipizio di rossiana memoria che contengono dimensioni del tempo e dello spazio incommensurabili nonostante le loro ridotte dimensioni. Come in un gioco di specchi, Haus Hyazinth può così essere ad un tempo letterale citazione della casa-studio per le vacanze estive che Antonin Raymond costruì per sé e per il nucleo più ristretto dei suoi collaboratori a Oiwake (l'odierna Karuizawa) nel 1933 — già combinazione del progetto non realizzato di Le Corbusier per Maison Erràzuriz (1929-30) e di una Minka, la tipica casa rurale giapponese con il tetto di paglia⁴⁴ — e memoria ritrovata del sottotetto della casa dei genitori a Nihonbashi, dove Tachihara solea trovare rifugio per scrivere o progettare. È infine studiolo analogo per un San Girolamo giapponese che mai l'abitò, potendola solamente sognare.

⁴⁰ Cfr. Yoshifumi Nakamura, *Koia kara ie he*, Toto Shuppan, Tōkyō, 2013.

⁴¹ Henry David Thoreau, *Walden Vita nel Bosco*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

⁴² La capanna-*scriptorium* poteva ruotare sul proprio asse per avere sempre la migliore esposizione alla luce solare, era dotata di riscaldamento elettrico, di un telefono e soprattutto era stata ribattezzata dallo stesso G. B. Shaw 'London'; in questo modo quando lo scrittore non voleva essere disturbato da visite inopportune o da noiose telefonate la servitù — adeguatamente istruita e senza mentire — poteva tranquillamente affermare: "Mr. Shaw is in London".

⁴³ Tachihara, *Sonatine n. 1 Alla prima volta*, dalla raccolta *Wasuregusa in yosu* (Avvicinandosi alle emero-callidi), Tōkyō, 1937, Soumaré (a cura di) op. cit., p. 61.

⁴⁴ Tadashi, op. cit., pp. 125-130.

quello studiolo da teatro di cui si sarebbe giurato che era stato proprio allora introdotto e sistemato, appariva, [...] vicino insieme e lontano, reale nello stesso tempo che irreal, ricevendo da questa incertezza stessa da questo allontanamento, la conturbante impressione della poesia⁴⁵.

E una simile, straniante, impressione si riceve visitando dal vero la Haus Hyazinth, costruita nel 2005 in prossimità del piccolo lago incastonato al centro di un verde parco, lacerto dell'antica e più vasta palude di Bessho Urawa.

Grazie all'iniziativa di promossa da un'associazione appositamente costituita⁴⁶ in collaborazione con la municipalità di Saitama-shi e di 850 appassionati che hanno sostenuto economicamente l'iniziativa, il sogno di Tachihara è così potuto diventare reale dando finalmente vita e senso ai commoventi disegni dove — giocando ironicamente con la leggerezza della sua giovane età, nonostante la consapevolezza dell'avvicinarsi della fine — l'architetto-poeta glossò il desiderio di visitare una lontanissima Europa e il Mediterraneo usando dapprima una terminologia tedesca per descrivere la casa: “*skizze, entwurf Architekt TAT Tōkyō*”⁴⁷. E poi una italiana, come nello straordinario, conciso, appunto progettuale del 1938 intitolato “La villetta dal Urawa [sic]” dove il progetto firmato da “ARCHITETTI TAT TOKYO” è descritto correttamente in “pianta, prospetto, fianco, sezione, dettaglio”. Nel numero della rivista «Jutaku-Kenchiku», pubblicato nel medesimo anno e dedicato a “La grandezza delle piccole case”⁴⁸, Oota Kunio commenta la pianta di Haus Hyazinth chiedendosi il motivo per il quale Tachihara l'abbia concepita con proporzioni così particolari fra i lati, abbandonando peraltro il consueto modulo di 3 shaku⁴⁹ che costituiva l'unità base della griglia su cui generalmente si componevano le piante delle abitazioni. Tachihara aveva usato questo modulo per tutti i suoi progetti da studente, per quello della tesi di laurea e per l'unico suo progetto costruito, casa Akimoto. Oota presupponendo l'ovvia influenza in questa scelta dell'esperienza lavorativa presso lo studio Ishimoto, giustifica questa evoluzione con la ricerca da parte del giovane architetto di una maggiore fluidità spaziale rispetto

⁴⁵ Lilar, op. cit., pp. 31-32.

⁴⁶ Associazione che annovera fra i suoi membri il Professore Emerito Oota Kunio, dell'Institute of Technologists di Gyōda, Saitama e il Prof. Tsumura Yasunori del Nagaoka Institute of Design che hanno curato fin nei minimi dettagli la costruzione di questa architettura.

⁴⁷ In un disegno di progetto, redatto sempre a mano libera, si legge la firma di Tachihara come “*Tatihara M. Architekt Tōkyō*” la sigla TAT è dunque l'abbreviazione del cognome di Tachihara scritto in caratteri Romaji, ovvero la traslitterazione in caratteri latini dei Kanji (ideogrammi) o dei caratteri fonetici Hiragana.

⁴⁸ Cfr. Oota Kunio, *Hyazinth Haus wo tatete omou koto*, in «Jutaku-Kenchiku», n. 360, fascicolo n. 3, marzo 2005, pp. 13-29.

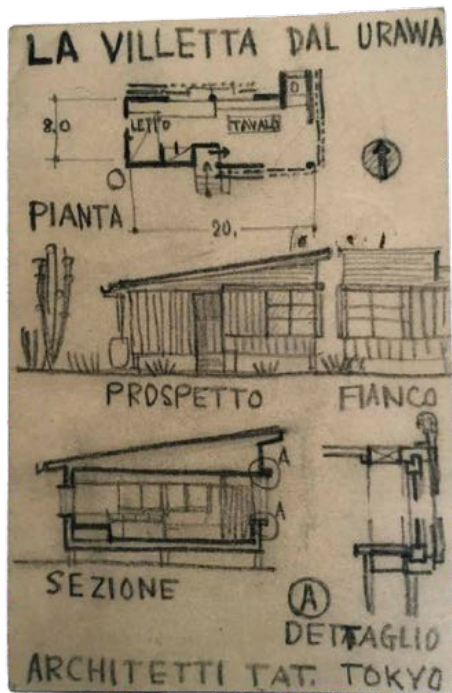
⁴⁹ Antica unità di misura corrispondente al piede, pari a circa 30.3 cm; si basava in realtà sulla distanza media fra due nodi lungo il fusto di una canna di bambù. Sei *shaku* formano un *ken* che costituisce l'interasse standard fra due pilastri dei santuari buddhisti e shintoisti. Dieci *shaku* formano invece un *jō*.



**La casa di
Tachihara
Michizō**

Disegni tratti
dal volume 4
di *Complete
works of Michizō
Tachihara*,
Chikuma Shobo,
2006-2010

All rights
reserved
to Michizō
Tachihara
Society



pagina fronte
Haus Hyazinth,
Uwara,
Saitama, 2007
ricostruzione
a cura dei
Professori Oota
Kunio e Tsumura
Yasunori





alla rigidità del lavoro dei suoi colleghi, portando a questo proposito l'esempio dei progetti di uno dei suoi compagni di studi: l'architetto Ikuta Tsutomu, rimasto invece fedele al canonico metodo di proporzionamento insegnato nell'alma mater. Nota infine come la poesia di Tachihara si contraddistingua nel panorama della letteratura moderna giapponese per l'introduzione del sonetto di 14 versi composto su un ritmo 4-4-3-3, congetturando infine su una possibile relazione fra i rapporti proporzionali che regolano fra di loro i lati della casa con la metrica dei versi del poeta. Oota, a conclusione dell'articolo, afferma che non esiste prova certa di un'effettiva corrispondenza fra ritmi delle liriche del giovane poeta e quelli della sua architettura, ma segretamente a lui, come a tutti noi, l'immaginare che questa casa sia in ultima analisi una poesia non dispiace affatto.

La casa di Maekawa Kunio (o della promessa del dorico)

Kunio Mayekawa, maestro dell'architettura giapponese del secondo dopoguerra, autore della Tōkyō Bunka Kaikan, si laurea presso il medesimo dipartimento che pochi anni più tardi sarà frequentato da Tachihara Michizō e Tange Kenzō, unica alma mater possibile per tutti i protagonisti della prima fase della moderna cultura architettonica giapponese. Gli altri due i corsi di architettura saranno infatti attivati all'Università di Waseda e all'Università Imperiale di Kyōto solo dal 1925 in poi.

Il *milieu* d'estrazione di Maekawa è quello di una famiglia di origine samurai sia da parte materna che paterna. Quest'ultimo, un ingegnere civile giunto al secondo grado della carriera di funzionario imperiale, lo inizierà per gioco all'architettura passando molte ore col figlio a disegnare case, stazioni, ponti e altre infrastrutture. Altro ruolo importante l'avrà lo zio della madre, Satō Naotake, diplomatico di carriera che ricoprirà un ruolo strategico per la futura carriera di architetto del nipote⁵⁰.

Il giovane compie il canonico percorso riservato ai figli dell'élite. Dopo aver superato un impegnativo esame è infatti ammesso alla Tōkyō Middle School e alla Tōkyō Higher School garantendosi così ad un tempo la migliore educazione disponibile per quei tempi e una preziosa rete di contatti necessari, allora come oggi, per un'adequata ascesa nella società giapponese.

Conseguito il diploma, nel 1925, Maekawa potrà iscriversi alla Tōkyō Imperial University, ovvia conclusione per un tale cursus studiorum.

L'Architecture Department è allora feudo di un gruppo di docenti che intende l'architettura più come una disciplina vicina all'ingegneria che all'arte. La stessa insoddisfazione

⁵⁰ Cfr. Reynolds, op. cit.

che proverà Tachihara negli anni di studio sarà dunque esperita anche da Maekawa, forse in una forma ben più radicale; d'altronde sono passati appena due anni dal grande terremoto del Kantō che ha raso al suolo e incenerito Tōkyō. Non stupisce quindi che il *deus ex machina* del dipartimento sia Sano Riki, considerato uno dei massimi esperti di progettazione strutturale a antisismica, in quegli anni impegnato nel vasto programma di ricostruzione di ampie parti della metropoli. Docente con cui Maekawa non ebbe mai un buon rapporto ma che poi si dimostrò determinante nell'aiutarlo a trovare un impiego al suo ritorno dall'Europa.

Maekawa si è già dedicato allo studio dell'architettura nel corso degli anni passati alla scuola superiore; ha letto Ruskin, ha visitato l'Imperial Hotel di Wright — non rimanendone peraltro particolarmente impressionato — e la Tōkyō Peace Exhibition del 1922, dove Sutemi Horiguchi ha progettato molti padiglioni e una torre-memoriale modellata sulla *Hochzeitsturm* di Olbrich a Darmstadt. Alla frequenza dei corsi regolari Maekawa affianca un parallelo percorso da autodidatta. Come molti suoi colleghi coltiva infatti la lettura di numerose riviste di architettura; un modo di apprendimento alternativo ovviamente molto popolare fra gli studenti, avidi lettori delle recentissime pubblicazioni giapponesi⁵¹ e di quelle estere, soprattutto di area anglosassone e tedesca⁵².

All'interno di questo scenario Maekawa si distingue fin da subito per un interesse più orientato verso l'«Architecture Vivante», sulle cui pagine sono pubblicate con frequente cadenza le opere di Le Corbusier. Una scelta quella di Maekawa dettata da un sincero interesse per il lavoro del maestro francese e, presumibilmente, anche dalla volontà di distinguersi dalle scelte degli altri suoi compagni di corso. È per questa originalità d'approccio che un suo professore,

⁵¹ “*Architectural journals were extremely important in the education of Maekawa and other Tōkyō Imperial University students during the 1920s. A variety of publication were available at the school, and throughout their pages students explored architectural practices around the world and kept abreast of the newest developments in Europe and the United States. At this time, the coverage of modernist architecture was increasing. Two of Japan's most influential modernist architectural publications, «Shinkenchiku» (The New Architecture) and «Kokusai kenchiku» (International Architecture), were established just as Maekawa was beginning his studies at Tōkyō Imperial University*”, Reynolds, *ibidem*, p. 49.

⁵² “*Until mid-1910s, English-language magazines such as «Builder», «American Architect», and «Architectural Forum» were the most popular Western publications. They presented a variety of styles, ranging from Beaux-Arts to Arts and Crafts to the work of Frank Lloyd Wright. Although they continued to be followed (especially for Wright's work) into the 1920s, Tōkyō Imperial University's architecture students began to pay more attention to German-language publications, including «Monatshefte für Baukunst», «Moderne Bauformen», and «Innen Dekoration». In these magazines works by architects such as Paul Mebes and Paul Schultze-Naumburg, who employed German vernacular elements in their designs, appeared alongside designs by Secessionists Josef Hoffmann, J. M. Olbrich. Others architects featured were Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Hannes Meyer, Walter Gropius, and Le Corbusier*”, Reynolds, *ivi*, pp. 49-50.

Kishida Hideto, lo invita a leggere i libri della serie «L'Esprit Nouveau»⁵³ portati da Parigi al ritorno da un suo viaggio in Europa nel 1926.

Una proposta che necessariamente obbliga Maekawa a studiare la lingua francese, sia prendendo regolari lezioni, sia da autodidatta. E sarà proprio Le Corbusier l'oggetto della sua dissertazione teorica discussa due anni più tardi mentre tema della sua tesi di laurea sarà invece il progetto per un nuovo edificio di una stazione radio. Tipo architettonico che all'epoca incarnava perfettamente l'idea di una 'modernità' propria dell'era della macchina.

Il percorso che lo porta a diventare il primo architetto giapponese a lavorare nell'atelier di Rue de Sèvres comincia dunque già negli ultimi anni di università. L'occasione di realizzare il desiderio di formarsi presso il suo maestro d'elezione si presenta con il trasferimento dello zio materno a Parigi e a Ginevra in qualità di membro della delegazione del Giappone presso la Lega delle Nazioni. Un'opportunità straordinaria vista la recessione che colpisce l'Impero e la conseguente pochezza delle occasioni di lavoro per i neolau-
reati.

Com'è facile immaginare Maekawa compie la scelta e superata la contrarietà del padre, grazie all'intercessione della madre, la sua famiglia darà mandato a Satō-san di contattare personalmente Le Corbusier onde garantire la possibilità al figlio di lavorare nel suo atelier, ovviamente gratis. La maggior parte degli architetti che lavora in Rue de Sèvres non riceve infatti alcun stipendio. Come in feuilleton, sarà ancora una volta lo zio materno a porre rimedio dichiarandosi disponibile a garantire al nipote non solo la possibilità di alloggiare presso la sua residenza parigina ma anche di ricevere un piccolo stipendio per tutta la durata della sua permanenza nella capitale francese.

È dunque su queste solide premesse che Maekawa consegue la laurea il 28 marzo del 1928, lasciando Tōkyō la sera stessa per partire alla volta di Parigi. Dopo due tappe di avvicinamento ospite di alcuni parenti residenti in Mancinuria, allora occupata dal Giappone, egli potrà finalmente salire sul treno che dopo diciassette giorni di viaggio lungo la transiberiana, lo farà arrivare nella capitale francese a mezzogiorno del 17 di aprile. Giusto in tempo per cominciare a mettersi alla prova, come da accordi intrapresi per corrispondenza, già dal giorno seguente⁵⁴.

pagina fronte

sopra

Casa

Maekawa

Il fronte

meridionale.

Per gentile

concessione

dell'Edo-Tōkyō

Open Air

Architecture

Museum,

Koganei, Tōkyō

sotto

Abitazione

rurale

in stile Gasshō

Zukuri.

Per gentile

concessione

dell'Open-Air

Museum of

Old Japanese

Farmhouses

Ōsaka

⁵³ *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1925), *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), *La Peinture moderne* con A. Ozenfant (1925), *Almanach d'architecture moderne* (1926).

⁵⁴ "Il primo giorno Le Corbusier accompagnò il giovane Mayekawa a vedere «Les Terraces», cioè la villa a Garches, appena realizzata (secondo il Mayekawa, non era ancora abitata)". Hasegawa Masanobu, *Murano Togo e Mayekawa Kunio: memorie e musei dell'Occidente*, «Controspazio», *Architettura in Giappone* 2,



Casa Maekawa
 Ridisegno della
 pianta a cura
 degli architetti
 Sakasegawa
 Yoichi e Giacomo
 Dallatorre

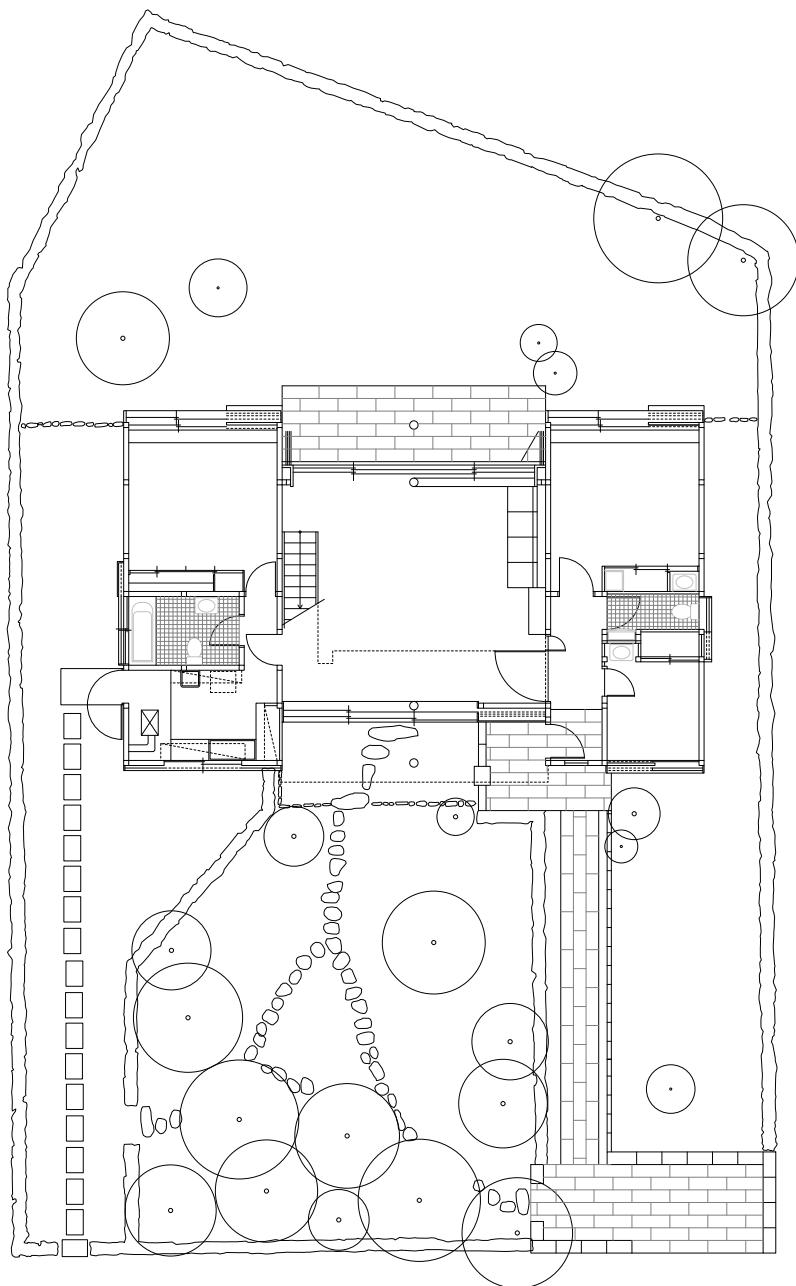
pagina fronte
Casa

Maekawa

sopra
 Il grande
 serramento del
 fronte sud con
 gli *shoji* nella
 parte inferiore
sotto

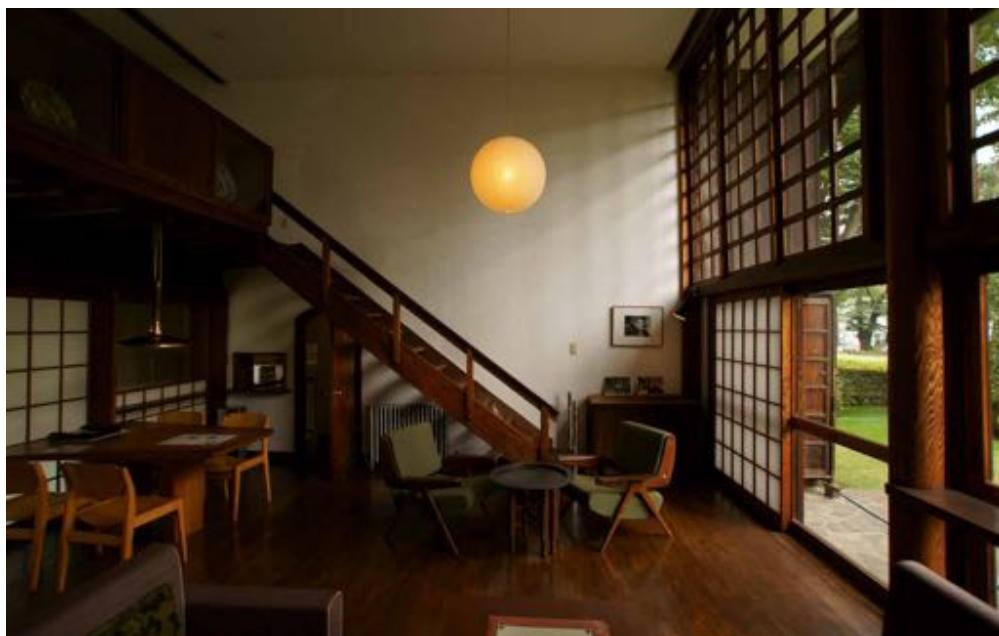
il salone
 a doppia
 altezza.

Per gentile
 concessione
 dell'Edo-Tōkyō
 Open Air
 Architecture
 Museum,
 Koganei, Tōkyō



0 1

5m



In Rue de Sèvres lavorerà su importanti progetti fra i quali il progetto di concorso per il Centrosoyuz di Mosca, seguendone poi la successiva progettazione definitiva ed esecutiva; il progetto di trasformazione della Péniche de l'Armée du Salut ed infine il progetto per le maisons Loucheur presentato al secondo congresso CIAM a Francoforte, a cui poi ebbe occasione di partecipare accompagnando come assistente Le Corbusier.

Tornato dopo due anni di atelier in un Giappone duramente colpito dalla crisi economica, alla ricerca disperata di un impiego, Mayekawa cercherà in ogni modo di capitalizzare la sua esperienza con Le Corbusier, allora ampiamente pubblicato anche sulle riviste giapponesi. Egli dunque si vedrà costretto a riprendere i contatti con gli ex-compagni di corso, con la comunità dei modernisti giapponesi e con i suoi docenti. Paradossalmente sarà il temuto Sano Riki ad aiutarlo, segnalandolo per una posizione nell'atelier di Antonin Raymond, dove lavorerà fino al 1935, anno in cui lo studio dovrà drasticamente ridurre il personale. Il momento d'altronde non è favorevole, un importante incarico per la Ford Motor Company è stato infatti annullato in virtù della rigidità del governo, sempre più ostaggio dei militari che, nel 1936, tentano un colpo di stato. I permessi necessari alla prosecuzione del progetto non vengono difatti più rilasciati a causa della nazionalità dell'azienda. In un clima sempre più ostile per gli stranieri Raymond, sarà dunque obbligato a chiudere l'ufficio nel 1937 lasciando il paese per fare ritorno agli Stati Uniti. Spirano già venti di guerra e i materiali da costruzione cominciano sempre più a scarseggiare a causa della folle corsa agli armamenti. Non pare dunque un momento propizio per mettersi in proprio.

Nonostante questo difficile quadro, Maekawa, che nel frattempo è sempre stato attivo nel dibattito culturale architettonico giapponese, partecipando a vari concorsi e traducendo un libro di Le Corbusier⁵⁵, riesce ad aprire il suo studio grazie al cospicuo sostegno della famiglia; soprattutto dello zio materno che, oltre a commissionarli due case — una a Tōkyō, l'altra a Karuizawa, gli procurerà clienti fra i suoi colleghi del Ministero degli Esteri. È questa boccata di ossigeno che probabilmente permette a Maekawa di chiamare nel 1938 l'appena laureato Tange Kenzō che rimarrà a lavorare con lui fino al 1941, anno in cui si avvia al completamento la casa che Maekawa progetta per sé a Meguro, Tōkyō.

anno XXII, n. 1, gennaio-febbraio 1991, pp. 55-66.

⁵⁵ *L'art décoratif d'aujourd'hui*, pubblicato a Tōkyō nel 1930. Sull'impegno di Maekawa nel difendere le istanze dell'architettura moderna, rivendicandone la continuità con la tradizione si confronti la nota 9 capitolo 2.

La casa è, da un lato, espressione di necessità contingenti; le difficoltà di reperimento dei materiali da costruzione dovute ad un'economia che si prepara alla guerra obbligano infatti a costruire in legno, affidandosi alle più convenienti e collaudate tecniche edilizie tradizionali; dall'altro, essa fa di questa condizione di ristrettezza virtù, divenendo un compiuto saggio teorico sul rapporto che lega l'architettura moderna a quella vernacolare. Temi che Le Corbusier stava appena cominciando ad esplorare quando Mayekawa era a Parigi in atelier. Temi che anche Raymond frequenta sin dagli inizi degli anni Trenta, in parte per liberarsi dalla pesante influenza di Wright che stenta a dismettere, in parte per un reale interesse verso l'architettura tradizionale giapponese, ben sintetizzato dalla casa per vacanze che si costruirà a Oiwake/Karuizawa, e che — come abbiamo visto — molto influenzerà anche Tachihara.

“Immaginate la mia sorpresa al mio arrivo in Giappone nel trovare espressi nelle case giapponesi e nei templi ‘Shinto’, quali quelli di Ise, tutti quei caratteri che così ardentemente desideravamo introdurre nella nuova architettura. Una casa giapponese, quarant'anni or sono, era una meraviglia di integrazione, completa e forse unica al mondo in tal senso. Essa cresceva dal terreno come un fungo o un albero, naturale e sincera, sviluppandosi con onestà assoluta intorno ai suoi dati funzionali, tutte le membrature della struttura erano denunciate all'esterno con decisione, la struttura stessa costituiva di per sé rifinitura e decorazione, tutti i materiali erano naturali, selezionati e lavorati da artigiani che erano autentici artisti; ogni particolare era semplice, diretto, funzionale, economico. Il popolo, i suoi abiti, i suoi utensili, le sue stoviglie, le sue pitture, i giardini, tutto esprimeva una meravigliosa unità di intenti linearmente sviluppata negli anni in un naturale processo... Essa conteneva principi assoluti, che sono e saranno sempre identici a sé stessi, immutabili, e tali da poterci guidare nella ricerca di un'autentica bellezza nell'architettura”⁵⁶.

Alla luce di queste considerazioni è dunque la continuità del dialogo con la tradizione più autentica, con i suoi materiali e le sue tecniche costruttive il tema che anche questa intende raccontare⁵⁷.

La residenza di Mayekawa, nel frattempo smontata negli anni Settanta, conservata in un magazzino e poi rimontata nel 1997 nell'Edo-Tōkyō Open-air Architectural Museum di Koganei-shi, Tōkyō, dove oggi è visitabile, incarna dunque con naturalezza il consueto ruolo di casa-manifesto dell'ibridata poetica del suo architetto. Essa si presenta come una perfetta intersezione fra il perfetto archetipo della casa, così come anche un occidentale se la può

⁵⁶ Antonin Raymond, citato in J. M. Richards, *Japan 1962*, «The Architectural Review», n. 787, 1962, p.218.

⁵⁷ Sulla vicenda e sul significato di questa casa si confronti: Terunobu Fujimori, *Maekawa Kunio tei: Saiken*, «Shinkenchiku», n. 9073, marzo 1997, p. 116 e Junichi Nakata, *Maekawa-san subete jitei de yattetan desune - Maekawa Kunio no identity*, Shokokusha, Tōkyō, 2015.

A seguito di un bombardamento aereo che nel 1945 distrusse il suo studio, Maekawa trasferì lo studio in questa casa. Per ben nove anni lui e i suoi 12 collaboratori lavorarono nel grande spazio a doppio volume e nello studio superiore.

facilmente raffigurare e un omaggio a una particolare tipologia di rurali abitazioni tradizionali giapponesi, ben lontane dai raffinati modelli delle case di città.

Il suo monumentale tetto richiama infatti le tipiche case di campagna dei villaggi di Shirakawa-Gō e Gokayama, denominate *Gasshō zukuri* a causa della particolare inclinazione delle falde che richiamano la figura di due mani giunte. Falde che proteggevano dalle forti nevicate l'ambiente posto al primo piano dove venivano allevati i bachi da seta. A differenza di quelle Maekawa elide la presenza dei *tatami* usati come tipico modulo di proporzionamento per le stanze, preferendo dei pavimenti in legno che saranno poi sostituiti col tempo con mattonelle in linoleum. Anche il caratteristico schema di aggregazione degli ambienti delle case tradizionali, che trovano nella continuità dell'*engawa*, o veranda, il tipico elemento di mediazione con l'esterno è qui negato. Se infatti il giardino, con i suoi vialetti che si inclinano su diagonali o si piegano con scarti di novanta gradi, richiama ancora la memoria di quelli tipici giapponesi, la pianta dell'abitazione si presenta al contrario per lo più simmetrica, con lievi dissimmetrie che fungono da contrappunto all'impianto generale segnato dall'assialità dello scavo dei fronti principali della casa. Sottrazione operata mediante due logge di differente altezza che consentono, una volta aperti gli infissi scorrevoli del piano terra, di connettere con facilità e continuità il fuori e il dentro trasformando la casa in una sorta di grande portale. Simmetria quasi perfetta della pianta che richiama le prime prove di Maekawa come progettista autonomo; sia nell'atelier di Le Corbusier dove assieme ad altri colleghi⁵⁸ partecipa nel 1929 al concorso per dei nuovi uffici pubblici a Zagabria, che in altre prove come architetto singolo, nonostante l'impegno lavorativo che aveva con Raymond. Il progetto per la Nagoya City Hall del 1930, quello per il Museo Imperiale di Tōkyō del 1931, oggetto della sua feroce polemica contro lo stile nazionalista del passatista progetto di Watanabe Jin risultato poi vincitore, il progetto per la Tōkyō City Hall del 1934 o infine i due progetti di concorso per i due negozi della ditta di dolci Meiji; architetture tutte segnate da un'estrema rigidità d'impianto o dal lavoro di contrappunto sui fronti dove logge o volumi segnano potentemente l'asse dell'edificio a cui rispondono poi lievi asimmetrie di altre parti. Secondo questa matrice compositiva, anche nel progetto per la sua casa si assiste all'epifania di un elemento principale su cui poi far confluire alcune necessarie dissonanze.

La grande sala principale, lecorbusianamente concepita a doppio volume ed arredata all'occidentale, diviene così il vero e proprio fulcro della composizione. Grandi finestre illuminano questo spazio dove si affaccia lo studio, ricavato al livello superiore e

pagina fronte

Casa Maekawa

La grande porta a bilico che introduce al soggiorno a doppia altezza (originalmente il battente si appoggiava alla parete). Per gentile concessione dell'Edo-Tōkyō Open Air Architecture Museum, Koganei, Tōkyō

⁵⁸ Con Ernest Weissmann e Norman Rice, all'epoca come Maekawa presenti in Rue de Sèvres.



pagina fronte
Casa Maekawa
 La grande Il
 pilotis ligneo
 del fronte sud,
 omaggio a Le
 Corbusier e ai
 Templi di Ise.
 Per gentile
 concessione
 dell'Edo-
 Tōkyō Open Air
 Architecture
 Museum,
 Koganei, Tōkyō

raggiungibile mediante una scala a giorno. La serie di infissi scorrevoli in vetro e legno che si aprono nella parte inferiore dei due fronti è mediata sul fronte meridionale dalla presenza di *shoji*, i pannelli scorrevoli in carta di riso presenti nelle case tradizionali mediante i quali si attenua all'occorrenza la luce del sud. Sempre su questo fronte, nella loggia a doppia altezza, una serie di ante in legno si impacchettano a libretto su un lato, memoria anch'esse dei tradizionali elementi di protezione dei delicati schermi cartacei delle case tradizionali contro la forza dei tifoni.

Ma il *punctum* della composizione che ci preme qui sottolineare non si trova all'interno della casa bensì appena all'esterno; in quell'accento di corte pavimentata in pietra, appena protetta dalle falde del grande tetto. Nella loggia a doppia altezza del fronte meridionale, una snella colonna — secondo la leggenda ricavata da un comune palo della luce per i motivi di scarsa reperibilità dei materiali accennati in precedenza — si pone come elemento non solo strutturale ma chiaramente simbolico⁵⁹.

Ad un tempo citazione dell'elemento caratteristico degli antichi templi shintoisti di Ise e dichiarazione di una piena appartenenza alla modernità mediterranea di Le Corbusier.

Attore di questa recita, concepita da Maekawa forse non del tutto consapevolmente, un ligneo pilotis che ritrova con naturalezza la sua più remota origine; quella primigenia di un mondo remotissimo dove le figure archetipiche dell'architettura erano patrimonio comune di tutte le culture.

È dunque in questa casa, così lontana dai nostri lidi, che l'ordine architettonico della metamorfosi analogica, l'ordine che incarna per eccellenza la dialettica fra pathos e logos, può rivelare ancora una volta la sua purezza e la sua necessità.

Su questo palcoscenico domestico, concettualmente simmetrico a quello intravisto da Lilar all'inizio del suo diario e citato all'inizio di questi brevi note, il dorico adempie ancora una volta alla sua promessa di poetica sintesi.

⁵⁹ "Standing prominently at the center of the south facade of the house is a round wood column. (A similar column on the north facade stops at the first floor). The architect in charge of the project within the office, Sakitani Kosaburō, associated it with the freestanding columns known as 'ridge-supporting columns' (*munamochi bashira*) that were placed at the gable ends of major buildings at Ise. But though Sakitani, who admired Ise Shrine, saw the column as a continuation of an ancient Japanese architectural practice, he was convinced that Maekawa himself preferred to think of the column as a modernist *pilotis*", Cfr. Reynolds, op. cit., p. 118.





**Volpe +
Sakasegawa**
Sotto il
vulcano.
Una casa
italiana
nel sud del
Giappone

Sotto il vulcano
Una casa italiana nel sud del Giappone

Andrea Innocenzo Volpe, Yoichi Sakasegawa
collaboratrice: Uema Ayaka
Committente: Sanyo House Company Ltd.,
Kagoshima, Giappone, 2011-2014

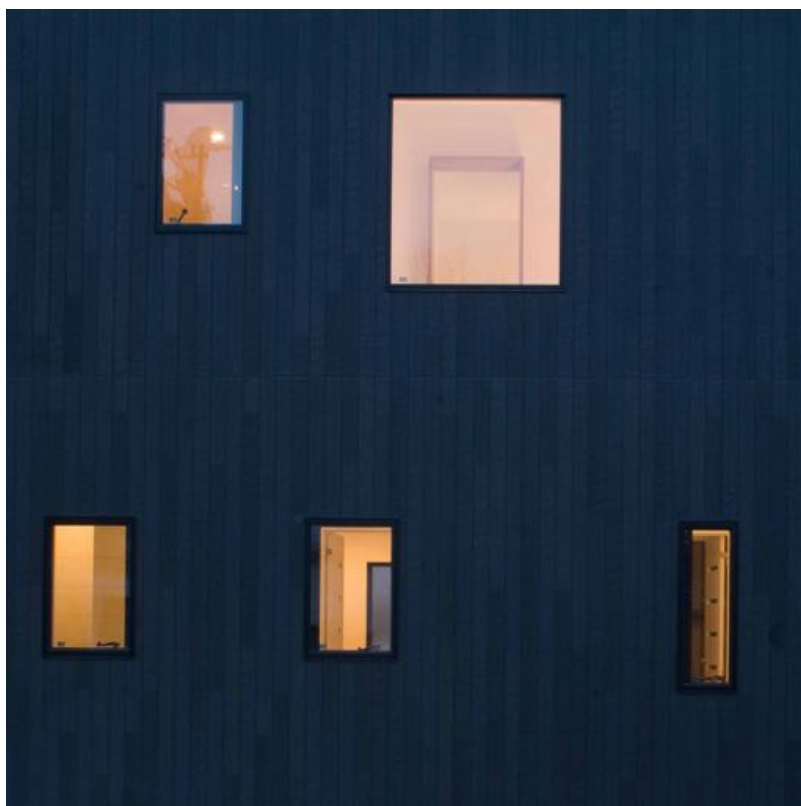
E così, contro la volontà del capitano della nave e dei marinai, fu gioco forza venire in Giappone. In tal modo né il demonio né i suoi ministri poterono impedire la nostra venuta, e così Dio ci guidò in queste terre, dove tanto desideravamo giungere, il giorno di Nostra Signora d'Agosto dell'anno 1549. E senza poter approdare in un altro porto del Giappone, arrivammo a Kagoshima, che è la patria di Paolo di Santa Fe, e dove tutti ci ricevettero con molto amore, tanto i suoi parenti come coloro che non lo erano¹.

San Francesco Saverio sbarca in una delle più importanti città del sud del Giappone sette anni dopo la “scoperta”² del paese del Sol Levante da parte di alcuni mercanti portoghesi fortunatamente approdati nella vicina Tanegashima, una delle principali fra le isole Ōsumi. L'area di Kagoshima diviene dunque alla metà del XVI secolo la porta principale per l'accesso al misterioso paese di *Zipangu*, la cui esistenza fu resa nota all'occidente dalle pagine de *Il Milione* di Marco Polo.

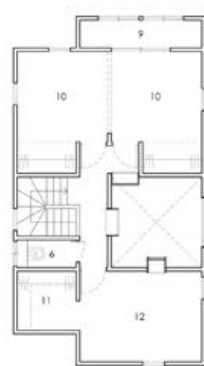
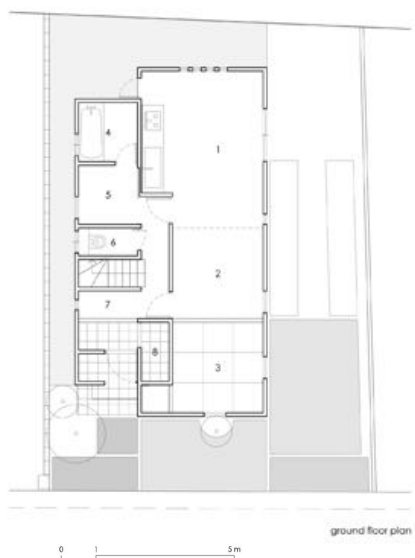
È in questa regione del Kyūshū, la più meridionale delle quattro isole maggiori che compongono l'arcipelago nipponico, che per la prima volta si introducono nell'Impero del *Temō* sia gli archibugi portoghesi che il proselitismo militante della Compagnia di Gesù.

¹ Da “*Ai compagni residenti in Goa (Kagoshima, 5 novembre 1549)*”, prima lettera di San Francesco Saverio ai Fratelli Gesuiti del Collegio di Santa Fe di Goa, India; traduzione dallo spagnolo secondo la trascrizione dell'originale avvenuta in Malacca nel 1550, in Francesco Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole. Lettere e documenti dall'oriente*, introduzione e cura del volume di Adriana Carboni, Roma, Città Nuova Editore, 2002, p. 323.

² Difficile parlare di “scoperta” del Giappone. Secolari difatti i rapporti, culturali, commerciali e gli inevitabili conflitti che legarono ben prima dello sbarco dei portoghesi la terra del Sol Levante a Cina e Corea.



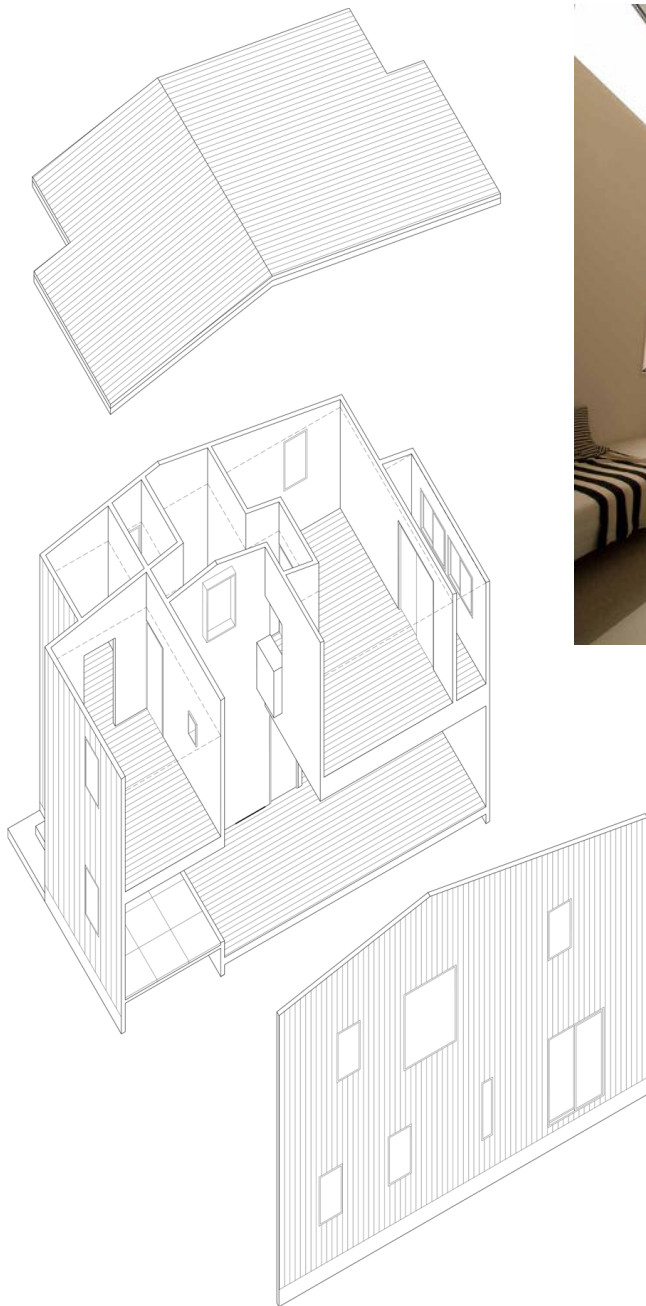
pagine
111-119
Volpe +
Sakasagawa
Sotto il vulcano.
Una casa
italiana
nel sud del
Giappone

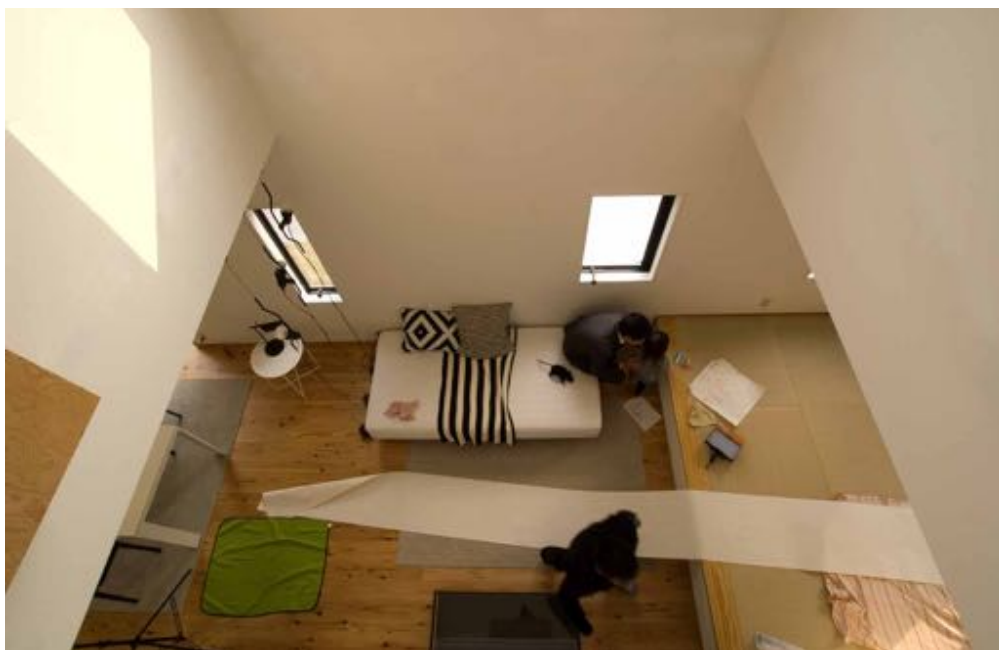


- 1 kitchen - dining room
- 2 living room
- 3 bathroom
- 4 bathroom
- 5 toilet
- 6 bathroom
- 7 staircase
- 8 shower
- 9 entrance
- 10 children's room
- 11 closet
- 12 master bedroom









Da Kagoshima proviene infatti anche Bernardo. Discepolo di Francesco Saverio, egli è considerato il primo gesuita giapponese a giungere a Roma nella seconda metà del XVI secolo³.

Dominata dall'imponente profilo di uno dei vulcani più attivi del Giappone, il Sakurajima, che frequentemente la ricopre di nera polvere lavica, affacciata sulla grande e profonda baia di Kinko, l'antica capitale del dominio di Satsuma ha ritrovato quegli antichi legami mediterranei divenendo fin dal 1960 la prima città giapponese gemellata con una città italiana.

Ambedue meridionali, ambedue con simili caratteristiche paesaggistiche e geografiche, Kagoshima condivide con Napoli non solo la presenza del profilo di un vulcano e l'affaccio su un golfo ma anche la medesima spontaneità di costumi e di carattere degli abitanti, così lontani dalla sofisticata e fredda eleganza degli abitanti di Tōkyō e Kyōto. Una disponibilità al confronto con gli altri ed un culto dell'ospitalità tipici di un porto di mare del sud, o meglio, di tutti i Sud del mondo.

È qui, ad una sola ora di *shinkansen*⁴ dal Palazzo costruito da Aldo Rossi a Fukuoka, che il caso ha regalato l'occasione per costruire questa piccola architettura.

Prossima alla nuova stazione ferroviaria dei treni ad alta velocità, vicinissima a Napoli-Dori, la Via Napoli⁵, il *boulevard* principale della città è posta in un lotto di alto valore

³ Bernardo da Kagoshima è uno dei primi convertiti al cristianesimo al di fuori del nucleo familiare di Paolo di Santa Fe, il laico sodale di Francesco Saverio noto come Hanjirō. Ex-samurai, annoverato come il primo giapponese a raggiungere l'India, Hanjirō entrò nella missione gesuita del Collegio di Goa dove conobbe Francisco Xavier divenendone successivamente uomo di fiducia e suo interprete personale una volta raggiunto il Giappone. Bernardo da Kagoshima, anch'esso un samurai, accompagnerà invece sulla via del ritorno in India Francisco Xavier e da qui proseguirà per Lisbona dove sbarcherà nel settembre 1552. A Roma arriverà invece nel gennaio 1555, rimanendovi fino all'ottobre del medesimo anno incontrandovi Ignazio di Loyola. Sempre dal Kyūshū, ed esattamente dal porto di Nagasaki, partirono invece nel 1582 i quattro giovani ambasciatori che raggiunsero l'Europa in un epico viaggio che li riportò in Giappone dopo ben otto anni. Sbarcati a Lisbona nel 1584, i quattro legati raggiunsero Livorno il primo marzo 1585 proseguendo poi per Pisa, Firenze, Siena, Roma (dove parteciparono alla cerimonia di elezione al soglio pontificio di Sisto V) e poi per Assisi, Bologna, Ferrara, Venezia, Padova, Milano e Genova da dove salparono in direzione di Barcellona sulla via del ritorno per Lisbona. Il passaggio da Vicenza e la loro visita al Teatro Olimpico di Palladio inaugurato quello stesso anno è ivi ricordato da un affresco monocromo del Maganza del 1596. Per un'esauritiva ricostruzione storica dell'impresa si veda Michael Cooper, *The Japanese mission to Europe 1582-1590 The journey of four samurai boys through Portugal, Spain and Italy*, Global Oriental, United Kingdom, 2005.

⁴ L'apertura della linea ad alta velocità (la traduzione letterale di shinkansen è nuovo tronco ferroviario ma il termine indica oramai per estensione i convogli super espressi della Japanese Railway, la cosiddetta JR) che collega Hakata-Fukuoka con Kagoshima dal 2011 ha di fatto rilanciato la città, in passato tagliata fuori dallo sviluppo economico del Kyūshū, trasformandola in meta privilegiata per il crescente turismo interno.

⁵ Parimenti a Napoli, come omaggio a quel patto di gemellaggio stipulato 55 anni fa, troviamo nell'elegante quartiere del Vomero una Via Kagoshima.



immobiliare in virtù della sua posizione centrale, la casa doveva costituire per la committenza un preciso esercizio di identità architettonica italiana.

Cosa non facile, dovendo impiegare la tradizionale tecnologia del legno che offre spessori murari di appena 10 centimetri e non potendo nemmeno prevedere una corte od un patio, dato il costo del terreno e le non rare piogge di cenere. Si è dunque scelto di lavorare per opposizione dialettica.

Inserita in un tessuto edilizio di poca qualità, costituito dalle consuete abitazioni nipponiche che mai possono condividere fra loro muri o strutture per le note esigenze sismiche e di sicurezza contro gli incendi; parzialmente circondata da alti palazzi residenziali che impediscono ogni veduta della baia e del vulcano, essa si presenta come un primo possibile nucleo di una tipologia a schiera in cui due semplici volumi accostati ospitano, l'uno gli elementi distributivi e di servizio, l'altro gli spazi principali. Compresa la *tatami room*, la stanza in stile giapponese canonicamente dotata di pavimento in paglia di riso e *tokonoma*⁶.

Rivestita in legno scuro, come le tradizionali dimore di campagna o come le *kurofune*, le nere navi dei mercanti portoghesi, la casa interpreta il tema dell'oscurità delle antiche magioni descritte da Jun'ichirō Tanizaki nel *Libro d'ombra*, rovesciandola all'esterno; a guisa di scura concrezione lavica perforata dalla grande finestra aperta sul doppio volume. Occhio da cui traguardare gli unici alberi presenti nel vicino parco; l'ultimo brandello di paesaggio qui sopravvissuto al sempre mutevole scenario edilizio della città. Una laconica verde presenza, inquadrata e riflessa in una sorta di mirino fotografico posto nella camera da letto matrimoniale — vera e propria camera ottica — grazie al vecchio trucco dello specchio mobile che Le Corbusier usò nel *Cabanon*.

Un altro paesaggio è invece evocato all'interno dell'abitazione: l'immagine di un bianco villaggio mediterraneo, dove perfino l'alta sala, sagomata in negativo come una casa dentro alla casa, può diventare una piccola piazza e le pareti interne facciate di case, da cui si affacciano balconi e si ritagliano finestre. Aperte verso altre intimità o verso l'azzurro del cielo.

⁶ Il *tokonoma* è la nicchia ricavata nella *washitsu* la stanza in stile tradizionale, in cui si conservano generalmente un'iscrizione calligrafica ornamentale, il *kakemono* e un *ikebana*, una raffinata composizione floreale.





Finito di stampare per conto di
DIDAPRESS
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Marzo 2017

Goffredo Parise definisce il Giappone come un pianeta “rotante nel silenzio e nella solitudine della volta celeste”, eppure non si sottrae dal notare il suo profondo “classicismo cellulare”.

Un’illuminazione che gli consente di trasfigurare le lignee colonne di un tempio di Kyōtō in quelle del Partenone o del Pantheon. È la forza dell’analogia che scaturisce dall’esile interstizio del dissimile. E di analogia come sostanza prima della composizione architettonica, parlano anche queste pagine, che muovendo dalla descrizione dell’opera di una scrittrice belga oramai dimenticata, ne usano i modi per rileggere luoghi lontani come palinsesti di frammenti poetici, per congetturare di un impossibile incontro fra Mies e l’architettura giapponese nella Berlino degli anni trenta, e per interpretare infine alcune case a guisa di intersezioni fra opposti punti cardinali. Fenditure da cui intravedere l’epifania di una segreta e immutabile unità di temi, di archetipi, di soluzioni. È in questo fragile attimo che il dorico, l’ordine della metamorfosi, l’ordine del *pathos* e del *logos*, adempie alla sua promessa di sintesi.

Andrea Innocenzo Volpe è architetto e ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

Dal 2000 è redattore della rivista «Firenze Architettura», nel 2003 ha ricevuto il Fulbright Architecture Fellow Award presso l’American Academy in Rome.

È autore de *Lo sguardo dell’architettura, note a margine di due progetti di Aldo Rossi* pubblicato da Edizioni Diabasis e coautore con Francesco Collotti e Giacomo ‘Piraz’ Pirazzoli di *Architetture 1. 2. 3. Manuale dei laboratori di progettazione del triennio* pubblicato da Accademia Universa Press.

Svolge le sue ricerche e la sua attività di progettista fra l’Italia e il Giappone.



ISBN 978-88-9608-080-1



9 788896 080801

€ 16,00